

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES

ENTRE AS DOBRAS DA SOLIDÃO
DIÁLOGOS ÓRFICOS ENTRE CESARE PAVESE E ANTÓNIO
RAMOS ROSA

Andrea Ragusa

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses
Especialização em Estudos Literários

SETEMBRO DE 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses (Especialização em Estudos Literários), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Cristina Costa.

Ao meu amigo Alberto Falco

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um acto espontâneo e devido às inúmeras pessoas que me ajudaram a ampliar o meu ponto de vista e a veicular, directa ou indirectamente, a necessidade de começar e acabar um caminho.

À minha mãe e ao meu pai, agradeço a confiança, a ajuda e a discrição que sempre me souberam transmitir. À Chiara, a minha irmã, por ter sido um pilar nestes anos, apesar da distância. À minha tia Pippi e ao meu primo Federico, não apenas pelos livros que utilizei da sua biblioteca mas sobretudo pelo carinho que sempre tiveram para comigo. À Professora Paula Cristina Costa, orientadora da presente dissertação, agradeço por me ter encaminhado neste percurso órfico com a sua competência e paixão literária. Aos Professores Gustavo Rubim e António Fournier, pela constante disponibilidade e preciosas sugestões. À Patrícia Adão Marques, por ter estado ao meu lado enquanto este trabalho parecia ainda incerto e muito longe do fim. Ao Mauro Carrero, por ser um vivo despertador de mitos pavesianos e um irmão espiritual. À Matilde Alexandre, obrigado por ter sempre tido «um relógio na algibeira» para mim. À Sonia Eretta, agradeço o tempo e o sorriso que me dedicou. À Lorenza Tiberi, pelas sugestões «inglesas». A Marco Cardoso e Giulio Vitale, pela sua presença e pelo apoio informático. Aos meus amigos Consuelo, Esteves, Socio, Gatto, Nino, Silvia e Sina: obrigado pela ajuda, alegria e atenção sem reservas. Ao Fabrizio Boscaglia, por ter sido um companheiro literário de eleição nesta minha aventura portuguesa. Ao Ricardo Marques, um grande obrigado pela paciente revisão do texto e pela partilha poética. À Ana Cardoso, por ter revisto e corrigido a minha tradução de *Retrato de um amigo*.

Um agradecimento especial ao Professor Luigi Gatti do CE.PA.M. (*Casa Natale Cesare Pavese – Osservatorio Permanente studi pavesiani nel mondo*) de Santo Stefano Belbo, por me ter oferecido alguns materiais que se revelaram fundamentais.

O meu profundo e sentido agradecimento a todas as pessoas que contribuíram para a concretização deste trabalho, estimulando-me intelectual e emocionalmente.

ENTRE AS DOBRAS DA SOLIDÃO

DIÁLOGOS ORFÍCOS ENTRE CESARE PAVESE E ANTÓNIO RAMOS ROSA

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, palavra, diálogo, claridade, Orfeu, silêncio, luz, terra, água, ar, fogo, liberdade, cavalo, trabalho, construção, mito, ocupação, espaço, fábula, imagem, intermediário, mediadoras, tradução, leveza.

À luz da experiência de Orfeu, modelo mítico e rico em interpretações, é possível percorrer o caminho de dois poetas que, de facto, não se conhecem directamente, encontrando vários pontos comuns, assim como diferenças significativas. O modelo clássico que acompanha a história literária desde os seus inícios, é renovado por Rilke, que cria um Orfeu feito da sua própria interioridade e à luz desta tenta observar e decodificar o mundo que vê. António Ramos Rosa e Cesare Pavese são da mesma forma Orfeus, e da mesma maneira se apresentam como mensageiros de uma palavra perdida, protagonistas de uma queda interior, intermediários entre mundos: que seja noite e luz, terra e céu, homem e natureza, vida e morte. Ambos encontram na poesia a chave para comunicar com os homens, e para o fazer regressam às origens, à Natureza, à inocência. Este breve trabalho, longe de ser um estudo de influências, põe em relação duas vias poéticas através da análise da obra e a comparação sistemática dos textos, com o objectivo de alcançar uma identidade dentro da diferença e de realizar um diálogo, uma troca entre duas expressões, duas vozes e duas formas de *ser poesia*.

Andrea Ragusa

IN THE DEPTHS OF SOLITUDE

ORPHIC DIALOGUES BETWEEN CESARE PAVESE AND ANTÓNIO RAMOS ROSA

ABSTRACT

KEYWORDS: Poetry, expression, dialogue, Orpheus, silence, light, Earth, Water, Air, Fire, freedom, horse, work, construction, myth, occupation, space, fable, image, intermediary, mediators, translation, brightness.

In the light of Orpheus' experience – mythic model rich in interpretations- it is possible to cover the path of two poets who, though they never knew each other, show several similarities, as and significant differences. The classical model belonging to the literary history since its very beginning is then renovated by Rilke, who creates an Orpheus made of its own inwardness, able to observe and interpret the world he sees. António Ramos Rosa and Cesare Pavese are quite similar to Orpheus. They introduce themselves as messengers of the lost word, protagonists of an inner descent, mediators between worlds: the ones of darkness and light, Heaven and Earth, humanity and nature, life and death. Both Pavese and Ramos Rosa found in Poetry the key to communicate with mankind, to bring them back to origins, to nature and innocence.

This work is not a study of mutual influences but it is an attempt to put in relation two poetic styles through a sound analysis of their writings and a systemic comparison of texts. The aim of this work is to achieve an identity within the difference and to create a dialogue, an exchange among expressions, voices and styles of poetry.

Andrea Ragusa

ÍNDICE

Introdução	I
------------------	---

Primeira parte: *Criaturas na aurora*

I. 1. Através da claridade	1
I. 2. Regressar	11

Segunda parte: *Um passado que Eurídice não conhece*

II. 1. A construção da fábula	23
II. 2. Vozes elementares.	30
II. 3. Os silêncios de Orfeu.	43

Terceira parte: *O ofício de escritor*

III. 1. A palavra nova.....	51
III. 2. Um lugar no mundo.....	60

Conclusão	68
-----------------	----

Referências bibliográficas	70
----------------------------------	----

Anexos	75
--------------	----

- <i>Agosto ou Turim (memória de Cesare Pavese)</i> por Luís Quintais	76
--	----

- <i>Retrato de um amigo</i> de Natalia Ginzburg	77
--	----

INTRODUÇÃO

*Aquilo a que chamamos solidão
é às vezes um espaço
de uma sombra
permanente
E é na distância um navio solitário
que só no silêncio encontra o porto
que a palavra procura*

António Ramos Rosa

Sendo impossível explicar *porque* nascem as amizades, nem é fácil falar na génese desta em particular entre António Ramos Rosa e Cesare Pavese, embora as obras e as vidas deles se encontrem, como veremos, dentro e fora do discurso órfico. A verdade, se está em qualquer lugar, talvez esteja nas possibilidades do acaso, que põem sob os nossos olhos as coisas mais inesperadas. Na presente circunstância aconteceu através dos versos de *O tempo concreto*. A maravilha que se seguiu à leitura deste poema gerou pelo menos outras duas maravilhas: o desejo de descobrir a poesia de António Ramos Rosa e a necessidade de regressar ao tempo, de alguma forma *mítico*, dos meus primeiros encontros com a poesia. De entre estes, aquele que tive com Pavese foi um dos mais fortes, felizes e surpreendentes de que me posso lembrar. Mas é possível – perguntei-me ao início – pôr de lado o tempo de Ramos Rosa e, igualmente «dividido», o tempo da dilaceração do escritor italiano? E, aliás: por meio deste tempo de palavras e de sonhos, de silêncio e de razão, duro, magro, fecundo, escuro, ausente, presente, implacável e impessoal, é possível (*re*)ler a parábola pavesiana que e foi apresentada há muitos anos? Tentei começar a pesquisa a partir deste ponto e a cada dia que passava fui renovando com uma força crescente a convicção para continuar, logo reparando que aquela fragmentação (de um tempo que de facto nunca podia ser realmente «concreto») tinha sido da mesma maneira gerada pelo *grito*. Valia para ambos, e a minha «amizade» – *criada* a partir dessa comum necessidade poética – começou a desenvolver-se através de caminhos diferentes, às vezes longínquos, mas nunca incompatíveis.

Apesar disto, António Ramos Rosa e Cesare Pavese não se conhecem directamente. Ou melhor: é razoável pensar que o poeta português tenha lido e conheça, pelo menos parcialmente, a obra de Pavese sendo um literato eclético e, aliás, um conhecedor da língua e das letras italianas. Para além disso – e como refere Carlos Leite na sua introdução à edição de *Lavorare stanca* (*Trabalhar Cansa*) – a publicação da tradução portuguesa de *Il mestiere di vivere* (*O Ofício de Viver*) em 1968, despertou a curiosidade de muitos jovens que naquela altura viam as fracturas da parábola ditatorial do Estado Novo, tornando-o num «livro obrigatório para quem na altura era jovem». Todavia isto não autoriza a afirmar que Ramos Rosa tenha ligações com o poeta italiano, como não constam traduções da obra pavesiana, e nem sequer referências – explícitas ou implícitas – ao escritor de Santo Stefano Belbo, pelo menos no âmbito da sua produção édita.

Quanto a Pavese, o seu conhecimento da literatura portuguesa, ou lusófona em geral, limita-se – segundo foi possível verificar – a uma glosa presente no ensaio *Il baleniere letterato* em que é nomeado Camões através das palavras de *White Jacket* de Herman Melville: «Ah! Camoens was a sailor once!». Existe, aliás, uma menção ao mundo literário lusófono – ainda que de natureza editorial – numa carta a um colaborador da editora Einaudi, Antonio Giolitti, acerca da possibilidade de publicar duas obras do brasileiro Jorge Amado: «Caro Giolitti, di Jorge Amado abbiamo qui un romanzo sociale, *Terre violente*, che sembra buono. È tradotto dalla Casa Editrice Nagel di Parigi. Lo faccio subito leggere a Calvino. Tu intanto fai leggere (qui nessuno sa il portoghese) *Jubiabá* e decidi». Se «ninguém» naquele ambiente conhecia a língua portuguesa era também difícil um encontro com as literaturas lusófonas e tão pouco com a obra de António Ramos Rosa, que – além das dificuldades de circulação presentes naquela altura – publica o seu primeiro livro, *O Grito Claro*, oito anos após a morte de Pavese. Excluindo uma correspondência directa – que, aliás, está fora de discussão – pode-se criar um fio, uma relação sob o signo de Orfeu.

O Orfeu novecentista, renovado por Rilke, já não obedece a uma ordem divina, nem está a procura do seu amor perdido, mas tenta recriar e transformar o que perdeu a partir de uma nova origem, enraizada na sua memória mítica: ele é testemunho da *Vergänglichkeit*, a caducidade, em que se baseiam os *Sonetos* que

Rilke escreveu como «monumento funerário para Wera Ouckama Knoop». Desta forma exprime-se a necessidade de plasmar a matéria poética a partir da morte – máximo exemplo de ausência – infundindo uma nova vida e uma nova totalidade. Dentro desta leitura muitos foram os aspectos que geraram um caminho a percorrer: o impulso pela mediação entre universos e elementos, a tendência pelo regresso, a procura de uma claridade, o significado do silêncio, a responsabilidade do papel de intermediário, a importância e a função do mito, o diálogo com a Natureza: a *luz* branca de Ramos Rosa não está tão longe do sol opaco do Piemonte; a busca de fertilidade no *verde* como a de clareza no *branco* parecem movidas pelo mesmo motor; o *fogo* possui semelhantes traços obsessivos, quer de morte quer de purificação. Também a função da *terra* – ligada às marcas do corpo e do sangue e o confronto com as *origens* – artísticas ou existenciais – estão constantemente presentes numa como na outra experiência literária.

O trabalho é organizado em três partes. A primeira é dedicada à análise da presença da claridade e da luz em relação às origens e ao sentido do regresso, aspectos presentes na produção de ambos os poetas: ainda mais se pensarmos que isto está ligado, mais em geral, com o mito e a mitologia pessoal. A segunda parte consta de uma reflexão acerca da transformação que Pavese e Ramos Rosa fazem da figura de Orfeu e da sua ligação com a Natureza: nomeadamente a utilização que é feita das forças elementares e da sua função na construção da poesia. Outro aspecto importante que será tratado é o significado de silêncio posto em relação com a necessidade da palavra. A última parte abrange o discurso do poeta dentro da sociedade. Por um lado, o papel de tradutor, não apenas de mitos mas de línguas e livros, fundamental para a formação de dois escritores à procura da universalidade e da objectividade do real. Por outro, o desejo e a necessidade de um «regresso ao homem», ao mundo do dia-a-dia, em que o poeta participa segundo as suas possibilidades e o seu empenho.

O que une o cantor trácio aos dois poetas que iremos aprofundar é a solidão, que é essencial, mas que não pode ser o objectivo do poeta e nem sequer uma condição permanente. Utilizando as palavras do próprio Ramos Rosa, a poesia «põe-se à margem de um mundo de essência venal, refugiou-se na solidão para aí elaborar, por vezes no desvario e no maior desespero, o supremo apelo de

fraternidade e amor. Na solidão – porque não há *lugar* fora dela. Mas o poeta não ama a solidão senão enquanto momento e, na nossa época, se a aceitou como indispensável condição, por trágica fatalidade o fez».

O poeta que está na solidão (mas nunca no isolamento) encontrará, por fim, o regresso à sociedade e à vida e a sua dilaceração será fruto desta dupla função, deste equilíbrio entre mundos em que é obrigado a ficar. O seu trabalho e a sua obra, ainda que projectados e criados numa vida solitária, devem ter sempre em conta o homem, objecto e encoberta matéria do seu canto.

PRIMEIRA PARTE

CRIATURAS NA AURORA

1.1 *Através da claridade*

No universo da poesia nunca se encontra um espaço fechado ou delimitado estritamente por fronteiras, e isto é particularmente evidente na escrita e nos *mundos* de Cesare Pavese e António Ramos Rosa. Por isso não parece inútil ligar as obras de dois homens e poetas de um modo geral muito diferentes como eles são, através de um fio feito de afirmação e negação, renascença (ou resistência) e renúncia, claridade solar e claridade lunar. A *liberdade* é gerada mesmo pela possibilidade destas coexistências, que permite a convivência entre uma obra que nunca é absolutamente *Não*, por um lado, e uma nunca absolutamente *Sim*, pelo outro. Se quisermos encontrar um ponto de partida comum, dentro de experiências substancialmente diferentes, o primeiro terreno para investigar parece mesmo o da busca de uma forma de *claridade*, que ambas as obras oferecem: que seja «sol que perdura» - como no caso do poeta português – ou «clareza longínqua» como no caso de Pavese.

Na primeira obra publicada em volume, *O Grito Claro* de 1958, Ramos Rosa declara implicitamente quais são as suas origens e os seus objectivos e qual será o seu percurso. O «homem de cal» que percorre as palavras orientado por uma estrela materna, é um homem cujo grito ninguém quer ouvir e que parte para uma viagem dentro da «câmara clara» de si próprio à descoberta de «negra» pureza e frescura:

Eis-me um homem
de horror, silêncio, sol.
Eis um homem de cal.

Ninguém me queria ver
na minha câmara clara.

(Aí sou negro e puro!)¹

O negro e a pureza: mas isto não significa que se perca claridade, antes pelo contrário. Descobrir-se «negro e puro» é também não aceitar passivamente o território da luz mas pôr em evidência as possibilidades de aprofundar um microcosmo, uma colmeia dentro da colmeia, ampla e ainda por desvendar². Ele, o poeta, busca até os cantos mais escondidos, chegando a um «sol no centro», ou a uma manhã «clara e deserta³»:

Ó luz
claridade longínqua, respiração
cansada, revolve os olhos
imóveis e claros pra nós.
É escura a manhã que passa
sem a luz dos teus olhos⁴

É o próprio sol a tornar-se mensageiro de brancura tal como de negrura⁵, sendo negro e branco ao mesmo tempo, como, aliás, se declara no poema que abre *Círculo aberto* («Palavras | consciência negra do sol», «negro esplendor do nada⁶»), e depois em *Horizontal linguagem* («aqui o sol é branco o sol é branco»), abertura completa à luz:

Abri-me ao sol e disse: Eis o sol
todos os dias
e cheguei a sentir o sol das veias⁷.

Esta busca total interessa-nos sobretudo em termos de antítese, como procura de lugares onde noite e sol se misturam, «entre o não e o sim | na

¹ RAMOS ROSA, António, *O Grito Claro*, Coleção «A Palavra» (nº1), Faro, 1958, p. 6

² Numa entrevista publicada na revista *Relâmpago*, afirma o próprio poeta: «Sim. Um dos meus versos mais apreciados é o seguinte 'Estou vivo e escrevo sol'. Mas a minha poesia também tem um reverso trágico, como em todos os poetas erótico-cósmicos». OSÓRIO, Amparo – MARQUES, Gonzalo, *Entrevista a António Ramos Rosa*, em *Relâmpago*, nº5 (dedicado a António Ramos Rosa), Relógio d'Água - Fundação Luís Miguel Nava, 1999, p. 26

³ «As manhãs passam claras | e desertas». Cfr. PAVESE, Cesare, *Trabalhar Cansa*, tradução e introdução de Carlos Leite, Cotovia, Lisboa, 1997, p. 361

⁴ *Idem*

⁵ Num poema dedicado a Veneza, Ramos Rosa define a cidade italiana «tão nova e clara e ao mesmo tempo escura». Cfr. RAMOS ROSA, António, *Delta* seguido de *Pela primeira vez*, Lisboa, Quetzal, 1996, p. 96

⁶ RAMOS ROSA, António, *Círculo aberto*, Lisboa, Caminho, 1979, p. 12

⁷ RAMOS ROSA, António, *Horizonte imediato*, Lisboa, D. Quixote, 1974, p. 29

volúvel incerteza | das paredes do vento⁸». Uma particular atenção merece a presença da brancura, uma brancura por vezes sombria, «longínqua», parecida com a que Melville atribui a Moby Dick, um testemunho do lado mais obscuro da própria baleia: não apenas pelo livro do escritor americano ter sido traduzido (e admirado) pelo próprio Cesare Pavese, mas sobretudo porque nessa visão de facto ritual do branco e das suas antíteses, estão muitas das conexões que aproximam a luminosidade da poesia de Ramos Rosa com a claridade sombria e pálida do escritor italiano. É o próprio poeta português a pôr simbolicamente em dúvida a existência de anjos brancos num dos poemas de *O sol é todo o espaço*, em que se acaba por atribuir toda a responsabilidade deste convencimento automático e arbitrário a um personagem de Balzac: «Os anjos são brancos | quem disse isto? Foi um personagem de Balzac | Louis que disse com uma voz lenta | os anjos são brancos⁹» e mais à frente: «não sei porque que é que esse personagem disse isto¹⁰». Mas branca é também a página, nua e silenciosa como um começo natural:

O branco é cúmplice do exílio e do milagre da linguagem. Nenhuma sombra poderia respirar se não fosse a ficção nula da brancura da página.¹¹

Em *Oasis branco*, já a partir do título, essa cor parece mesmo ser reponsável pela energia da obra, o campo ideal para a semente da poesia. E é nesse conjunto de 1991 que, em forma de nota à margem, encontramos uma síntese da relação ramos-rosiana com a escuridão, não menos rica que a relação com a luz:

O que conhece
a noite
poderá esquecer
que não conhece
a noite?¹²

⁸ RAMOS ROSA, António, *No calcanhar do vento*, Coimbra, Centelha, 1987, p. 34

⁹ RAMOS ROSA, António, *O sol é todo o espaço*, Lisboa, Editorial Escritor, 2002, p. 23

¹⁰ *Idem*

¹¹ RAMOS ROSA, António, *Quando o inexorável*, Limiar, Porto, 1983, p. 15

¹² RAMOS ROSA, António, *Oasis branco*, Lisboa, Átrio, 1991

São versos que em parte antecipam o aspecto iniciático da poesia em *diálogo com o universo*, tal como o papel do poeta e do homem na interpretação dos mistérios¹³. Os sentimentos do Orfeu de *Diálogos com Leucó* não estão muito longe dos que avivam o «país claro e leve que não sabemos se existia¹⁴», com o seus jardins secretos, criado por Ramos Rosa. Aliás, no diálogo de Pavese supera-se a imobilidade com a visão da luz e a escolha da solidão. No negro do Inferno – revela *o inconsolável* – ele não procurava o seu antigo amor mas uma nova claridade, um novo dia de criação: «Quando chegou até mim a primeira penumbra do céu, estremeci como um adolescente, feliz e incrédulo, estremeci por mim, pelo mundo dos vivos. A época que eu desejava estava ali, naquela penumbra. Não me importei nada com ela, que me seguia. O meu passado foi o clarão, foi o canto e a aurora. E então voltei-me¹⁵».

A obra de Pavese é percorrida pela presença constante de figuras antinómicas, como a amargura e o desespero que andam ao lado da *frescura* da luz. No poema intitulado *Le febbri luminose*, por exemplo, a luminosidade é inimiga, associada à febre, ao inferno, à luz artificial dos prédios enormes («Le luci enormi sopra i grattacieli, | immobili, violente, | li nascondono e dominano sole¹⁶»), ao medo de atravessar as ruas («Io darei la mia vita, | le ebbrezze più nauseanti della vita, | per sapere passare in quelle luci | come passa quel giovane¹⁷»), ao silêncio das estrelas, escondidas pela electricidade dos lampiões. A cidade de António Ramos Rosa é envolvida numa «delicada aranha do sol» exposta ao olhar do poeta: «Quem escreve a cidade com o seu hálito?». E é uma cidade que ainda tem elementos da terra («É aqui ainda a terra, nas colinas, | no odor a peixe, nos obscuros insectos¹⁸»), um lugar onde o próprio movimento da vida range «pedra e água» e os rumores se apagam enquanto «Todas as superfícies oscilam à claridade do vento¹⁹». Se bem – como o próprio Pavese escreve acerca da obra de Sherwood Anderson – o mundo moderno seja um

¹³ «O desconhecedor da noite | está entre a noite e a noite | Enquanto pode escreve talvez as iniciais do vazio | sem saída nem entrada | linhas onde o homem está imóvel». *Delta, op. cit.*, p. 32

¹⁴ *O sol é todo o espaço, op. cit.*, p.41

¹⁵ PAVESE, Cesare, *Diálogos com Leucó*, tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 66-67

¹⁶ PAVESE, Cesare, *Le poesie*, Turim, Einaudi, 1998, p. 252

¹⁷ *Idem*

¹⁸ *No calcanhar do vento, op. cit.*, p.36

¹⁹ *Idem*

contraste entre cidade e campo²⁰, estes dois mundos nunca entram verdadeiramente em conflito mas, pelo contrário, completam-se e misturam-se: a claridade destas cidades ‘invisíveis’ reflecte o percurso noite-dia, claro-escuro que nunca abandona as obras que estamos a aprofundar. Para além disso, o poeta português trata a luz como uma estrela polar que o guia no caminho, um reflexo astral que indica o destino e cuja claridade deve ser procurada na escuridão, no «sol frio da noite²¹»:

O sol é uma noite suave.

Silencioso triunfo da noite e da nudez²²

Mais uma vez reparamos na tentativa de pôr o negro no branco, a noite no sol, sendo este o caminho que leva a um equilíbrio («não separe a sua luz da sombra²³»), ainda que «excêntrico²⁴». Observou João Rui de Sousa²⁵ que a obra ramos-rosiana tem «uma dominante tendência para passar do mais escuro ao mais claro», mas numa luz que se mostra, desde os princípios em condições adversas, em circunstâncias penosas e sombrias («Em miseráveis quartos | eu descobri a luz²⁶»): escuridão que significa passagem por «quartos» doridos de solidão e, ao mesmo tempo, fonte em que procurar os elementos da luz. E noite que também é veículo de ausência, de um limite que se mostra insuperável também para um *boi da paciência*: «Noite dos limites e das esquinas nos ombros | noite por demais aguentada com filosofia e mais | que faz o boi da paciência aqui? | que fazemos nós aqui?²⁷». Mas o movimento escuridão-claridade que se mantém, com efeito, desde os começos da literatura ocidental (como já Dante e Boccaccio tinham criado mundos a partir de um Inferno²⁸), é também um

²⁰ «Per Anderson tutto il mondo moderno è un contrasto di città e di campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini». PAVESE, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Turim, 1968, p. 38

²¹ RAMOS ROSA, António, *A nuvem sobre a página*, Lisboa, D. Quixote, 1978, p. 17

²² RAMOS ROSA, António, *Mediadoras*, Lisboa, Ulmeiro, 1985, p. 15

²³ *Delta*, op. cit., p. 36

²⁴ MAGALHÃES, Rui, *O equilíbrio excêntrico. Aproximação à poética rosiana*, in RAMOS ROSA, António, *Polén-Silêncio*, Porto, Limiar, 1992, pp. 9-15

²⁵ RUI DE SOUSA, João, *Da razão testemunhante à aventura da linguagem*, in António Ramos Rosa ou o diálogo com o universo, Leiria, Editorial Diferença, 1998, pp. 17-36

²⁶ *O Grito Claro*, op. cit., p. 7

²⁷ *Ibid.*, p. 19

²⁸ Comédia humana (Decameron) e Comédia divina (Dante) têm sempre um começo terrível e escuro («orrido cominciamiento») mas acabam na luz e na pureza (Paraíso e X jornada).

percurso na linguagem, no crescimento individual, na construção da brancura através do opaco:

Para o poema que se abre estremecendo na brancura
o que se escreveu antes não é um tesouro acumulado
mas um conjunto opaco que ele tem de rasgar
para que surja a possibilidade pura do seu ser nada
Só assim poderá ser o prodígio do seu privilégio
um prodígio de simplicidade nua²⁹

Ela é abrigo, protecção e nunca deixa de ser um dos objectos privilegiados do canto e dos lugares eleitos do poeta:

Desejaria adormecer no ouvido da noite
Mas o que será o ouvido da noite?
Desejaria que fosse algo real
mas o que é essa imagem senão o meu desejo
de estar inteiramente no seio da noite?³⁰

A noite é presença silenciosa no vale, que abrange tudo, deixa descansar «todas as coisas do dia», e põe a sua lua a velar sobre a nudez da terra. No poema *La notte*, a luz – que para Pavese será sempre algo de escondido ou uma força feroz, como a do fogo – restitui uma noite de «espanto» que é plenitude ancestral, através da claridade do dia: «Às vezes volta à luz do dia, | na imóvel luz dos dias de Verão, | aquele espanto remoto³¹». A lua, única luz opaca, – reflecte por vezes algumas das conotações que se encontram na obra de Giacomo Leopardi mas ela, como no romance *La luna e i falò*, intervém no curso diário da existência mais como elemento do processo vital que como luz mística. É aqui que se encontra o seu sentido principal:

Lua tenebrosa – só sabe comer as brumas,
e, em noites claras, as geadas são como dentada de serpente

²⁹ RAMOS ROSA, António, *Versões/Inversões*, Santarém, Edições O Mirante, 1997, p. 50

³⁰ RAMOS ROSA, António, *A Intacta Ferida*, Lisboa, Relógio da Água, 1991, p. 14

³¹ «Mas a noite ventosa, a noite límpida | que a lembrança somente aflorava, está longe, | é uma lembrança». In *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 65

que de verdura faz tanto estrume³².

Novamente regressa-se à terra, sublinhando a acção natural do astro mais do que o seu papel metafísico no universo humano. Em *Luna d'agosto* a lua torna-se até actriz de uma cena de morte, como a sua presença acrescenta a atmosfera sinistra³³ do inteiro poema: «A lua aparece, uma lua que lança alguma sombra | sobre os ramos retorcidos³⁴». Muito parecido, mas com maior crueza, é o cenário do poema *Il dio-caprone*, um dos que a censura recusou na altura da primeira edição de *Lavorare stanca*. O papel ritual e, ao mesmo tempo, natural da lua coincide com a aparição do animal, o cabrão, poderoso como um deus: «Mas a lua que desponte: empina-se e esventra-las. | e as cadelas que ladram à lua | é porque sentiram o cabrão aos saltos³⁵».

Antes de fechar esta breve incursão no território da claridade, vale a pena regressar à antítese inicial: o contraste entre o *Sim* e o *Não*, a afirmação e a negação, a luz e a sombra. Um antigo estudo do poeta português sobre Paul Éluard e Henri Michaux³⁶ pode ajudar – através das suas linhas principais – a esclarecer a convivência de opostos. Éluard, diz-nos Ramos Rosa, é poeta de máxima pureza, porque mesmo ele é puro, tendo realizado «as experiências espirituais mais soberanas do nosso século»; Michaux, por outro lado, é autor de uma obra que é «agravação do real», oposto e especular ao surrealismo eluardiano. Os dois, mesmo por serem homens e poetas, estão interessados no *homem total*: mas se Éluard perde-se *dentro* do homem desvendando mundos interiores, Michaux é cantor do homem entre os homens, e de modo nenhum foge a essa condição de viajante *do real*. O artigo, publicado em 1952 na revista *Árvore*, para além de manifestar a constante admiração por esses dois poetas franceses, pode ser lida quase como uma declaração programática: ser por um lado Éluard – cantor de um «inexplicável sim do sol do dia³⁷» - e por outro percorrer os «excessos» de realidade de Michaux, sem esquecer que o próprio

³² *Ibid.*, p. 59

³³ «E aparece a lua. O marido está estendido | num campo, com o crânio aberto pelo sol | - uma esposa não pode arrastar um cadaver | como um saco». *Ibid.*, p. 55

³⁴ *Idem*

³⁵ *Idem*

³⁶ RAMOS ROSA, António, *O Sim de Éluard e o não de Michaux*, in *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro e Universidade, 1986, pp. 155-165 (já in *Árvore-Folhas de poesia*, Faro, Primavera/Verão de 1952)

³⁷ *Oasis branco*, *op. cit.*, p. 3

Eduardo Lourenço, num ensaio seu sobre a poesia de Ramos Rosa³⁸, a define mesmo como «excesso de real». Através da semelhança na diferença pode-se, então, afirmar mais uma vez a necessidade do diálogo e a renúncia a qualquer forma de limitação na construção artística. A Paul Éluard são aliás dedicados uma série de poemas que é mesmo um equilíbrio entre opostos, uma mistura de claridades diferentes, um desejo de ser sombra que vive no sol («como uma sombra inútil | no qual habitaste o sol antes da morte³⁹»). E nesta recordação estão presentes a voz e a intenção de um dos seus mais admirados exemplos poéticos:

O mesmo puro delírio
de iluminar as trevas
sem diminuir o sonho

e fazê-las cantar
à luz do dia⁴⁰.

Parece agora importante sublinhar como a relação feita por Ramos Rosa naquele seu ensaio de 1952 seja sobretudo uma maneira de localizar os meios e as expressões da modernidade, na forma e nos instrumentos, que se podem abranger a partir de pontos quase antitéticos. Através da antítese chega-se a um ponto de conjunção, resultado da «confiança na palavra» como acto de definitiva afirmação e «fusão libertadora»:

Que doce e profunda é a água
quando
a luz e a sombra se reúnem.⁴¹

Este percurso explica em si a razão e a necessidade da poesia, feita de princípios opostos e misturados, de forças de construção e destruição em busca de plenitude e unidade. A claridade, constantemente presente na obra dos dois poetas que estamos a estudar, é sobretudo uma tentativa de encontrar (ou

³⁸ LOURENÇO, Eduardo, *Poética e poesia de Ramos Rosa ou O excesso de real*, in RAMOS ROSA, António, *Não posso adiar o coração*, Lisboa, Platano Editora, 1974, pp. 9-51

³⁹ RAMOS ROSA, António, *À memória de Paul Éluard*, in *Obra poética* (Vol. I), Coimbra, Fora do Texto, 1989, p. 27

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29

⁴¹ RAMOS ROSA, António, *Facilidade do Ar*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 14

inventar) uma nova origem, uma manhã eterna, um milagre⁴², uma aparição súbita e imprevista. A luz permanece sempre ligada ao tempo do início e à inocência, sendo, como iremos aprofundar mais à frente, a evocação de uma idade pura: a brancura e a claridade que encontramos na obra desses dois escritores, interessam-nos porque nos transportam a um passado primordial, a um princípio *claro*, necessário pela criação. O poeta deve ser «menino com olhos de gigante» recuperando um olhar puro, para ver e transmitir o essencial aos homens. Uma viagem em direcção à ingenuidade que é mesmo uma «urgência», como, por exemplo, o próprio Pavese evidencia tanto nas suas reflexões sobre o mito («Para baptizar as coisas ocorre a ingenuidade da fé e cada baptismo é um milagre como no culto⁴³»), como nos poemas:

O rapaz não ousa olhar-se no escuro
mas sabe bem que deve afogar-se no sol⁴⁴

É um *milagre* que está constantemente ligado ao nascimento, à criação, à infância, ao baptismo: a passagem pela inocência (que seja perdida ou ainda por desvendar) torna-se, então, na primeira pedra de uma mais ampla construção. A ingenuidade é a ponte ideal e necessária, sendo ela própria a *luz* da criação, cuja recordação reflecte um «viver absorto» e solitário, uma época longínqua, como acontecia nas obras de Leopardi ou de Petrarca: «Às vezes regressa | na imóvel calma do dia a recordação | daquele viver absorto, na luz assombrada⁴⁵».

Para além da atitude de cada um, ou melhor, mesmo na óptica das diferenças, o momento da juventude, marcado, num ou noutro sentido, pela presença/ausência da luz, a claridade é o elemento constante da vida natural e da *fábula* do princípio das coisas. O contacto com a claridade permite ao poeta que acaba de chegar da escuridão recriar um mundo no mundo da palavra e do canto, feito pelos ‘utensílios’ do poeta e pela própria luz do sol: «O papel, a mesa, o sol, a pena... | Ao lado, a janela. E nada tenho | e nada sou que escrevo. E nada

⁴² «Cada dia é um milagre intemporal, | sob o sol: uma luz salgada impregna-o». *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 77

⁴³ PAVESE, Cesare, *Férias de Agosto*, tradução de Ana Hatherly, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2008, p. 150

⁴⁴ *Ibid.*, p. 137

⁴⁵ *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 65

espero | de quanto espero⁴⁶». E podemos ainda aproximar dois poemas de extraordinária vizinhança literal pela utilização que se faz da luz em relação ao nascimento e à vida: *Creazione* e *Estou vivo e escrevo sol*. Se analisarmos o poema de Ramos Rosa (e vale a pena lembrar que o poema é dedicado a Ruy Belo, também ele, por sua vez, poeta da claridade e das origens), é visível como ele é declaradamente virado para a luz, que une «acto de escrever e sol»:

Eu escrevo versos ao meio-dia
e a morte ao sol é uma cabeleira
que passa em fios frescos sobre a minha cara de vivo
Estou vivo e escrevo sol⁴⁷

É a luz do meio-dia, que enche tudo, e nomedamente a escrita, de «claridade simples», uma pureza⁴⁸ ancestral, enquanto os raios do sol tornam-se relâmpagos a iluminar a criação poética. Em *Creazione*, Cesare Pavese põe em cena uma claridade pálida, procurada nas primeiras luzes da madrugada:

Sono vivo e ho sorpreso nell'alba le stelle⁴⁹

Esta manhã silenciosa ainda à espera da luminosidade do sol⁵⁰, reflecte o momento *virgem* da génese, o instante em que todos os homens parecem reunidos numa comunhão perdida à espera do princípio⁵¹. Mas o que mais parece evidenciado é a condição do sujeito, do poeta, do homem: *estar vivo*, ser presente nas vidas, contar o que o *surpreende*. Foi mesmo Ramos Rosa a afirmar que a sua poesia, ainda que seja uma explosão de luz, não se pode definir sempre poesia de «programação solar», mas é, mais propriamente, procura de um

⁴⁶ RAMOS ROSA, António, *Antologia poética*, selecção, prefácio e bibliografia de Ana Paula Coutinho Mendes, Lisboa, Dom Quixote, p. 105

⁴⁷ *Ibid.*, p. 99

⁴⁸ «E não sou mais que este momento puro | a coincidência perfeita | no acto de escrever e sol». *Idem*

⁴⁹ *Le poesie, op. cit.*, p. 318

⁵⁰ «Ci sarà il grande sole e l'asprezza del largo | e la rude stanchezza che abbatte nel sole | e l'immobilità». *Idem*

⁵¹ «Passa un vecchio in distanza, che va a lavorare | o a godere il mattino. Non siamo diversi, | tutti e due respiriamo lo stesso chiarore | e fumiamo tranquilli a ingannare la fame». *Idem*

segredo solar através de uma *porta lunar*⁵²: «Se fosse apenas um poeta solar seria o poeta que sou?»⁵³.

A descoberta da luz deixa espaço à imaginação e à criação. A *evidência solar*⁵⁴ está na palavra *livre*, por não ser solar e nem sequer lunar, «luz assombrada» ou «sombra iluminada», mas sempre claridade a baptizar *um* nascimento.

1.2. *Regressar*

Quando Hesíodo sobe acima da montanha onde está Mnemósina⁵⁵, ela lembra ao poeta da *Teogonia* a origem de todas as coisas, o lugar onde nasce a memória, de que mesmo ela é símbolo e de que tudo é repetição:

Todo o gesto que fazeis repete um modelo divino. Dia e noite, não tendes um instante, nem sequer o mais fútil, que não brote do silêncio das origens⁵⁶.

O encontro fora do espaço e do tempo entre Hesíodo e a deusa da memória e das musas que inspiram a poesia, acaba com uma referência à palavra poética como caminho entre memória e criação: é preciso procurar o que é virgem, a imagem inicial que contém todas as possibilidades futuras. Aqui começa a invenção, uma génese dada aos homens como espelho da natureza e renovado início.

Talvez seja necessário – como avisava o historiador francês Marc Bloch⁵⁷ – separar *origem* e *início*, de modo que não haja ambiguidade entre palavras (e coisas) enfim diferentes. Esse regressar contínuo e incansável a uma fonte

⁵² RAMOS ROSA, António, *Gravitações*, Lisboa, Litexa, 1983, p. 19

⁵³ *Entrevista a António Ramos Rosa*, op. cit., p. 26

⁵⁴ Cfr. LOURENÇO, Eduardo, *António Ramos Rosa*, op. cit., pp. 9-51

⁵⁵ Vale a pena lembrar que à figura de Mnemósine prestou muita atenção também Friedrich Hölderlin, maior antepassado do poeta-Orfeu novecentista que tem em Rilke o seu pai. Cfr. HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesie*, ed. italiana por Luca Crescenzi, BUR, Milano, 2001, pp. 444-453

⁵⁶ Trata-se do diálogo *As musas*, in *Diálogos com Leucó*, op. cit., p. 138

⁵⁷ BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, edição italiana *Apologia della storia o Il mestiere di storico*, Turim, Einaudi, 1969, p. 43

originária é o movimento constante da poesia, não apenas de Pavese e Ramos Rosa, mas de toda a modernidade literária e a tentativa de regresso às origens é especular à história: os *inícios* são sobretudo *modelos* e as origens tornam-se *locus amœnus*, épocas de ouro. O poeta do século vinte já sabe – citando Almada Negreiros⁵⁸ – que não há mais palavras para inventar e que a única forma para o seu papel ter um sentido real (e social) é a do regresso a uma palavra original. O seu início está mais, então, na origem da palavra do que nas causas da história: a palavra pura, livre, que ainda tenha o valor e o poder da transmissão. Todavia o poeta não deixa de conceder um papel fundamental à história, que se torna cenário coral e atemporal. No seu ensaio-manifesto *A poesia é um diálogo com o universo*, António Ramos Rosa esclarece o seu ponto de vista acerca da relação poesia-história, afirmando que a «integração na história não implica uma fidelidade ao presente» mas sim a função de emissário entre os homens, de mensageiro que protege dos perigos da alienação: «Todas as épocas alienaram os homens e sempre a arte, como diz Henri Lefebvre, foi uma luta contra a alienação de todas as épocas⁵⁹». O canto está sempre, de qualquer forma, relacionado com a convivência entre os homens e com a procura do *homem total*. *Regressar*, torna-se, assim, na passagem necessária para encontrar a pureza:

Nada, ninguém. Retorno
à matriz branca⁶⁰.

A presença da história nunca impede a descida a um passado que não existiu, mas que é o único que se tem de atingir. O branco da luz leva a uma síntese de «primaveras» iniciais e futuras, como se lê no conjunto de poemas em prosa intitulado *As musas* e dedicado a Eugénio de Andrade:

Já não há nela memória presente do passado. É virgem da primeira hora do mundo, nasceu com o estabelecimento de alegria total, por isso os seus olhos rebrilham só de presente e futuro, só da primavera inicial, só das primaveras futuras⁶¹.

⁵⁸ «Quando eu nasci, as frases que hão-de salvar a humanidade já estavam todas escritas, só faltava uma coisa – salvar a humanidade». ALMADA-NEGREIROS, José de, *A Invenção do Dia Claro* (ed. fac-similada), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 13

⁵⁹ RAMOS ROSA, António, *A poesia é um diálogo com o universo*, in *Árvore-Folhas de poesia*, vol. II-1º fascículo, Faro, 1958, p. 8

⁶⁰ *Mediadoras*, op.cit., p. 30

⁶¹ *Círculo aberto*, op. cit., p. 62

Essa musa (ou musas⁶²), mulher com um «perfil duplo, trágico e voluntarioso, de carvão e de sol⁶³», que pode ser deusa antiquíssima, de antes dos deuses, tem ela própria a força das origens. A sua fala é encantatória porque ela conhece palavras que pertencem ao momento em que nada precisava de nome, nem de intermediários, e é misteriosa e sem nome, incompreensível como a palavra. Lê-se no poema *Encontro*:

Esta dura serra que forjou o meu corpo
e o abala com tantas recordações revelou-me o prodígio
daquela que não sabe que a vivo e não consigo compreendê-la.⁶⁴

O *encontro* começa por um desencontro, uma manifestação de provisória incompreensão, um novo caos, como observamos também na escrita de Ramos Rosa: «Procuro entre elas aquela que descera à intimidade negra da terra | e não a vejo | mas ela está lá | no fundo ouço as suas lágrimas lentas» e depois, de repente, a impressão final:

ela é e não sei o seu nome⁶⁵.

A natureza do encontro com uma mulher que é, ao mesmo tempo, inocência e poesia, está completamente imersa na prosa poética *Teolindo e Miula* de Ramos Rosa⁶⁶. Teolindo, que «tinha perdido a inocência da linguagem», consegue descobrir Miula («que é «a nudez original na sua pura harmonia antes de qualquer palavra e depois de todas as palavras⁶⁷») e unir-se à sua perfeição: e este seu movimento para ela – que é, de facto, uma *figura mítica* – é um movimento regressivo para a interioridade e a pureza. Depois deste encontro, a linguagem volta a ter um sentido, mostrando a «essência latejante» da voz original:

⁶² «O autor destas linhas bem sabe que não foi pouco o que ousou ao descobrir um único nume mas nove, ou três vezes três, ou só três, ou mesmo duas, Musas e Cártes». In *Diálogos com Leucó*, op. cit., p. 133

⁶³ *Círculo aberto*, op. cit., p. 66

⁶⁴ *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 69

⁶⁵ *O sol é todo o espaço*, op. cit., p. 71

⁶⁶ Publicado in COSTA, Paula Cristina, *António Ramos Rosa. Um poeta* in *Fabula*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2005, pp. 425-427 (Texto inédito 28)

⁶⁷ *Ibid.*, p. 427

Tinha encontrado o imo branco e generosamente puro da realidade. Tudo o que procurara em vão se lhe oferecera por fim como a origem da verdadeira unidade que agora já não era o inacessível alvo da palavra mas a sua essência latejante, a sua integralidade sempre nova, em que o silêncio não se separava dela.⁶⁸

Muitos dos estudos críticos sobre Cesare Pavese trataram a importância que a reflexão acerca do mito teve no desenvolvimento da sua produção literária. Aliás, em toda a sua obra encontram-se figuras míticas, imagens fixadas entre as outras, nas quais se baseia a sua literatura. Nesse sentido, é fundamental a série de artigos publicados em *Feria d'Agosto*, visto este conjunto conter a maioria dos tópicos teóricos que sustentam a ideia de mito e de símbolo do seu autor. Em *Del mito, del simbolo e d'altro*⁶⁹ Pavese esclarece que a busca do *lugar único* (e do *tempo único*) não pode ser exclusivamente ligada ao individual mas tem que ser absoluta e *universal*: «o paralelo com a infância esclarece de súbito que o lugar mítico não é tanto o particular, o santuário, mas o de nome comum, universal⁷⁰». A origem mítica não pode ser determinada com uma identificação ou com um momento certo, mas deve abrir-se à possibilidade absoluta e eternizada: «essa atinge um valor absoluto de norma imóvel que, precisamente porque imóvel, se revela perenemente interpretável *ex novo*, polivalente, simbólica em suma⁷¹». Afirma Furio Jesi, a propósito do valor simbólico do mito, que a teoria pavesiana – ainda que seja de matriz etnológica - nunca tem o aspecto empírico (presente, por exemplo, na obra de Malinovski) mas tenta sempre atingir algo para além do momento individual⁷². A certeza dessa busca universal permite considerar a memória com um olhar renovado e, então, como lugar de identificação com o mito: isto sem investí-lo de um sentido definitivo e total mas utilizando-o apenas como ponto de partida. A adolescência, o passado, a lembrança, são as fontes da própria inocência, sem serem valores absolutos e imprescindíveis. Observou Johannes Höslé⁷³, que para Pavese também o mundo da infância é o mundo do mito e não o da poesia, como não se encontra uma descrição da temporalidade do mito, mas a sua «êxtase» através da palavra poética:

⁶⁸ *Idem*

⁶⁹ *Férias de Agosto, op. cit.*, pp. 145-150

⁷⁰ *Ibid.*, p. 145

⁷¹ *Ibid.*, p. 146

⁷² JESI, Furio, *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito*, in «Sigma» – *Rivista Trimestrale di letteratura* (nº 3-4, dedicado a Cesare Pavese), Turim, Stampatori, 1974, pp. 95-120

⁷³ HÖSLE, Johannes, *I miti dell'infanzia*, *Ibid.*, pp. 202-216

A poesia é outra coisa. Nessa sabe-se que se inventa, o que não acontece no conceber mítico. A razão porque a poesia pode nascer sempre e em qualquer parte e cada povo acaba por sair do seu estádio mitológico é que, para transformar em fé a invenção, não basta querer⁷⁴.

Ao longo da sua obra, Pavese explica constantemente e detalhadamente como nasce a identidade êxtase-memória-símbolo, ponto de partida da cosmogonia poética: as «imagens primordiais» da criança são esquecidas para ser novamente vividas na memória extática do adulto (poeta), o qual descobre, não o que foi *realmente* mas uma «riqueza esquecida», como se a «primeira vez» fosse sempre a segunda⁷⁵, transfigurada pela invenção. Atinge-se a unicidade da poesia mesmo através da provisoriedade do mito e da memória, que podem renascer num momento chamado *êxtase*: «Viviamo nel mondo delle cose, dei fatti, dei gesti, che è il mondo del tempo. Il nostro sforzo incessante e inconsapevole è un tendere fuori dal tempo, all’attimo estatico che realizza la nostra libertà⁷⁶». Da mesma maneira a poesia tenta refazer-se virgem, tenta «sair do tempo» sem trair o antigo, as raízes. A sua impossibilidade (e, aliás, a sua magia) está em não conseguir pureza e unicidade próprias do mito: ela «esquece de saber» que «inventa o que o mito vive antes da fé».

Na produção em prosa de António Ramos Rosa encontramos várias referências ao papel do mito e da sua reprodução como *imagem* poética. Num breve ensaio sobre o orfismo de António Barahona da Fonseca, afirma que «a poesia é um decifrar e um volver a cifrar» e «revelar é também velar para que o irrevelado encarne e seja inteligível no próprio corpo da obscuridade⁷⁷». Ainda mais desenvolvido e aprofundado, em termos de reflexão acerca do mito, é o ensaio intitulado *O princípio criador*. Este texto oferece interessantes observações sobre a natureza do mito e a sua interação com a poesia, sobre a individualidade do homem actual, sobre o papel da arte:

⁷⁴ *Férias de Agosto*, op. cit., p. 148

⁷⁵ «As coisas, vi-as pela primeira vez outrora – numa época que pertence irrevogavelmente ao passado. Se, da primeira vez, bastava vê-las para me contentar (espanto, êxtase, fantástico), agora necessitam de um outro significado. Qual?». PAVESE, Cesare, *O Ofício de Viver*, tradução de Alfredo Amorim e organização por Margarida Periquito, Lisboa, Relógio d’Água, 2004, p. 236

⁷⁶ *Ibid.*, p. 231-232

⁷⁷ RAMOS ROSA, António, *António Barahona da Fonseca e a palavra primeira*, in *A Parede Azul. Estudos sobre poesia e artes plásticas*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 97

O princípio criador realiza a máxima transformação possível no nosso tempo, dado que cria uma imagem correspondente à realidade primordial e uma, ainda não separada pela consciência, uma realidade que só a personalidade criadora é capaz de criar a partir da sua totalidade.⁷⁸

O poeta está no meio, entre a simplicidade do mito originário e a criação de uma imagem nova. Isto gera o equilíbrio da poesia:

Talvez a simplicidade nunca seja atingida
porque a nudez está entre a ficção e o real⁷⁹

É natural que dois homens do século XX estejam tão interessados numa clarificação do mito, mesmo por serem actores de uma época, não apenas literária, que, mais do que outras, teve que se confrontar com um *novo* mito, moderno e consciente do peso da história. Talvez seja por isso que, o que parece aproximar mais o autor de *Lavorare stanca* com Ramos Rosa, é mesmo a invenção de um mito *nu*, que já não tem a voz dos antigos, mas é uma criatura silenciosa e escondida, que toma a forma de uma colina ou de uma lembrança *verde*, de um cavalo, da lua e das fogueiras, dos mares do Sul, de um eremita deitado nas ervas ou de um canal de Veneza: são «figurações» quase obsessivas⁸⁰, cuja origem é impossível descobrir: «elas não têm origem. Eis a questão⁸¹». Também no seu escrito auto-crítico *Il mestiere di poeta*, acerca do valor da sua própria poesia, Pavese reflete sobre a natureza de *objecto* e de *imagem* poética nas suas obras, e conclui que ele chegou a substituir à objectividade o elemento fantástico, e a pôr a imagem pura em lugar da imagem formal (típica, por exemplo, dos poetas isabelinos), mas a consciência disto mostrou mais um limite, uma pergunta: «Resumindo, quando é que o poder imaginário se torna arbitrário?⁸²». Um problema parecido, ainda que posto em termos diferentes, é levantado por Ramos Rosa no citado ensaio *A poesia é um diálogo com o universo*. A libertação do poeta deve ter o homem como fim e as suas criações não podem reduzir-se a «fulgores e prestígios»: o seu equilíbrio é feito de «fidelidade ao homem concreto que luta pela sua libertação e se

⁷⁸ *Ibid.*, p. 28

⁷⁹ RAMOS ROSA, António, *Génese seguido de Constelações*, Lisboa, Roma Editora, 2007, p. 77

⁸⁰ Cfr. MAURON, Charles, *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel*, ed. italiana: *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milão, Il Saggiatore, 1966

⁸¹ *Férias de Agosto*, op. cit., p. 151

⁸² *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 297

solidariza contra todos os cúmplices da morte e do sofrimento dos inocentes⁸³». Embora Ramos Rosa não fale em arbitrariedade do fantástico em lugar do objectivo, como Pavese, a sua prosa transmite a mesma necessidade da poesia ter por fim uma tarefa mais ampla da simples exibição da imaginação através da arte:

Para que seja erguida à sua condição verdadeira, ela [a poesia] deve ligar-se à essência do mundo e ao coração de todos os homens. Que a palavra, a fantasia, a imaginação e a memória se ponham ao serviço do próprio homem, ou antes, da sua tentativa de se criar um destino pelo amor universal, por uma integração no mundo humano e cósmico.⁸⁴

Pavese e Ramos Rosa são testemunhos daquela poesia que Eduardo Lourenço chama «poesia como mito», sendo homens e poetas realistas *por meio* do irrealismo, mesmo porque a visão mítica permite dar expressão a todos os *aspectos* e os *excessos* do real⁸⁵. Na poesia de Ramos Rosa o mito manifesta-se ao longo do poema como um fio que sustém a obra: uma rede feita pelo insecto, pela lâmpada ou pelo cavalo, mas que sempre se torna em algo maior, numa outra realidade, diferente em comparação com o momento do seu aparecimento. Também em *Lavorare stanca* encontramos exemplos explicitos de «mitização» do real e, nomeadamente, do passado pessoal e histórico que se une ao tempo mítico. Isto nota-se sobretudo nas visões da infância, da terra, dos antepassados, a começar pelo poema que abre o conjunto, *I Mari del Sud*. Aqui o ponto de vista de quem *conheceu* o um mundo mítico (identificado com os mares do Sul e, então, com o mundo do «cetáceo» Moby Dick⁸⁶), é o olhar do primo «vestido de branco», oposto ao de quem escreve que apenas o pode imaginar: « Mas quando lhe digo | que é um dos afortunados que viram a aurora | nas mais belas ilhas da terra, | sorri ao lembrar-se e responde que quando o sol | nascia já o dia era velho para eles⁸⁷». Em *Antenati* o passado real da própria família, mistura-se com o conto, a imaginação, o princípio fantástico que participa da realidade. A figura do pai Eugenio é recriada numa óptica narrativa, como antepassado

⁸³ *A poesia é um diálogo com o universo, op. cit.*, p. 9

⁸⁴ *Idem*

⁸⁵ LOURENÇO, Eduardo, *O irrealismo poético ou a poesia como mito*, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio da Água, 1973, pp. 61-71

⁸⁶ «Só um sonho | lhe ficou no sangue: cruzou-se, uma vez, | era fogueiro num pesqueiro holandês, com o cetáceo | e viu os pesados arpês voarem ao sol | viu fugir baleias no meio duma espuma de sangue | e perseguirem-nas e erguerem-se as caudas, a luta das baleeiras. | As vezes fala-me disto». *Trabalhar Cansa, op. cit.*, p. 31

⁸⁷ *Idem*

«distráido» pela literatura; mas o que se mostra evidente nesta lembrança fantástica é a capacidade do homem, que se interessa pela leitura e ao mesmo tempo tem que ajudar a família ‘dura’ e não literária dos Pavese⁸⁸: «O outro, o nosso, lia romances na loja | – para uma aldeia era muito – e os clientes que entravam | ouviam declararem-lhes em poucas palavras | que açúcar não, que sulfato também não, | que estava tudo esgotado. | Aconteceu mais tarde | que este último deu uma mão ao cunhado falido⁸⁹».

O mito caído no real esgota os seus frutos estritamente poéticos com a redacção e publicação de *Trabalhar Cansa*, enquanto depois esse cenário transfere-se quase exclusivamente nos romances e nas prosas. A causa desta viragem pode ser procurada nas palavras do próprio Pavese, como as «a propósito de certas poesias ainda não escritas» que mostram mais uma vez a forte importância da ligação com o estado ingénuo do adolescente:

Uma vez definido *Trabalhar Cansa* como a aventura do adolescente que, orgulhoso do seu campo, imagina que a cidade é igual, mas nela encontra a solidão e lhe opõe o sexo e a paixão que apenas servem para o desenraizar e o lançar para longe do campo e da cidade, numa mais trágica solidão que é o fim da adolescência – descobriste neste cancionário uma coerência formal, que é a evocação de figuras absolutamente solitárias mas vivas no plano imaginário porque soldadas ao seu pequeno mundo por meio da *imagem interna*⁹⁰.

Este recurso à *imagem* como resultado de uma recriação e de um regresso, está claramente presente na obra de António Ramos Rosa⁹¹ o qual, já a partir dos ensaios de *Árvore*, afirmava que a poesia «reside no que nos diz ou explica sobre a condição humana, não nas ideias, crenças ou atitudes que propõe, mas em nos tornar presente essa mesma condição fundamental, possibilitando a cada leitor a o acto da criação poética». Nesse sentido, a realidade mítica é principalmente *imagem* apesar da utilização que se faz da

⁸⁸ Já numa carta de 1932 ao amigo pintor Mario Sturani, Pavese – falando em propósito da morte do tio - goza com a pronúncia dialectal do seu próprio apelido, como se, naquela forma, o som do nome mostrasse ainda mais a dureza de quem o possuiu: «È morto mio zio Olimpio. Da grand'uomo. Il comune è incazzato perché gli deve pagare l'ospedale di Torino e, dopo morto, han trovato che da tre mesi doveva avere un dolore atroce nella testa e non diceva niente, perché non fosse detta che lui aveva male. *Paveis!*». PAVESE, Cesare, *Lettere 1926-1950* (2 voll.), Turim, Einaudi, 1966, vol I, p. 213

⁸⁹ *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 33. Sobre este assunto ver também: MONDO, Lorenzo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milão, BUR, 2006, pp. 73-88

⁹⁰ *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 309

⁹¹ A propósito da presença da imagem na poesia de Ramos Rosa, ver também GUIMARÃES, Fernando, *A recorrência das imagens em António Ramos Rosa*, in *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 45-56

palavra *mito*⁹². Não um mito alegorizante mas o instrumento de partida do *acto de escrever* que por sua vez se torna símbolo de algo mais amplo, como no caso do *cavalo*, o qual é *sujeito* («um cavalo que segue silencioso | na infinita lisura do momento») *espaço* («o cavalo que escrevo») e *objecto* («Não acaba o cavalo de ser cavalo»⁹³) .

Ver com clareza, «ser no olhar o próprio olhar»⁹⁴, *criatura en la aurora* – como escreveu Vicente Aleixandre⁹⁵ – é a tarefa do poeta dentro da sua profissão de inocência; ele é a «criança dividida ainda pela noite e pelo dia», que mostra as marcas do seu caminho, a sua «chaga interna», o «olho cego» e o outro, que vê demais:

De um olho cego, corre-lhe um fio de sangue como um cordão umbilical que liga à noite. No outro há o espanto irreflectido de uma possibilidade inacreditável: uma pálpebra isenta, suspensa sobre um olho que se abre à luz demasiado possível, demasiado real, demasiado bela. É este todo o seu horror⁹⁶ .

A metáfora do olho conduz-nos mais uma vez à capacidade de ver e reconhecer o que já foi visto. O que é a primeira vez? Qual é o sentido da segunda? Qual horror? A poesia habita nesse contínuo movimento, nesse regressar e voltar a renovar a própria voz e o próprio canto através do pavor do novo, e isto é possível mesmo por meio da recordação: «Através da recordação o que era desumano e bestial pode talvez resgatar-se e produzir um som de clara razão»⁹⁷. Aquela memória que é uma «saudade calma» que «uma tarde | depusera | seu pó alegre e estático» nas mãos do poeta. Se «escrever é lacerar a brancura»⁹⁸, ele tem que identificar um momento, escolher entre uma primeira e uma segunda vez, encenar uma realidade a partir de uma lembrança feita de imagens: «Pois que, rigorosamente, não existe um ‘ver as coisas pela primeira

⁹² «La parola *mito* è a ragione oggi alquanto screditata. Ma adoperandola per indicare quell’interiore immagine statica, embrionale, gravida di sviluppi possibili, che è all’origine di qualunque creazione poetica, non crediamo di parlare un linguaggio mistico né estetizzante». Cfr. *La letteratura americana*, op. cit., p. 315

⁹³ RAMOS ROSA, António, *Ciclo do Cavalo*, Ed. Limiar, Porto, 1975, p. 12

⁹⁴ *Antologia poética*, op. cit., p. 99

⁹⁵ ALEIXANDRE, Vicente, *Poemas paradisiacos*, Madrid, Catedra – Letras Hispánicas, 1998, pp. 48-50

⁹⁶ *Círculo aberto*, op. cit., p. 63

⁹⁷ «Na recordação o tumulto se aplaca. Isto diz-se, bem entendido, da recordação-renúncia, da recordação que soube tornar-se senhora das coisas através da separação, a assunção do natural ao absoluto». *Férias de Agosto*, op. cit., p. 163

⁹⁸ *Génese*, op. cit., p. 41

vez': a que conta é sempre a segunda⁹⁹». Este jogo de visões de uma ou de uma única vez sugere uma nova relação entre mito e realidade, entre irrealismo e realismo ou, melhor, de realidade através do irreal:

eu quero ver-vos ainda uma vez
porque vos vi
e gostei tanto de vos ver que já não sei se vos vi
e quero ver-vos ainda uma vez
para vos ver uma única vez
pela primeira vez¹⁰⁰

Depois da descoberta e da criação volta-se à escuridão. A luz da *gênese* é seguida da das *constelações*, único elemento-guia dentro de uma nova noite. A convergência é no texto, no poema, fruto natural da busca que surge na «ilusão» de um nascimento: «A maresia da página suscita a ilusão de um nascimento puro¹⁰¹». Regressar ao escuro tem agora um sentido diferente, tal como nos parece novo o mesmo tema de Bach ouvido antes e depois de trinta variações, mesmo porque ver como se fosse a primeira vez o que já foi visto não exclui que todas sejam únicas e abertas a uma leitura e a uma autonomia: «Só à luz das constelações podemos oferecer o peito ao mundo¹⁰²», escreve enfim Ramos Rosa, como a confirmar a importância que a noite tem na busca da luz. Aspecto, este, já acrescentado no ensaio sobre Éluard e Michaux: «A sua vontade de ver claro exerce-se no próprio seio da obscuridade¹⁰³». Regressar ao silêncio e à nudez da página, tal como aparece a quem tenta criar um mundo («Custa-me regressar a esta página | onde nada me é dado | onde quero no entanto apreender o impossível | o improvável gesto que inicia | para além da boca exasperada¹⁰⁴»), e caminhar na ignorância, é um começar circular e contínuo:

Estar aqui, voltar aqui é recomeçar o começo, é começar o que ainda e sempre está por começar.¹⁰⁵

⁹⁹ *Férias de Agosto*, op. cit., p. 148. «a admiração, isto é, a faculdade de ver como única e normativa a forma de uma realidade nasce sempre no sulco de uma precedente transfiguração desta realidade. Nós admiramos apenas o que já uma vez admirámos». *Ibid.*, p. 156

¹⁰⁰ *O sol é todo o espaço*, op. cit., p. 59

¹⁰¹ *Gênese*, op. cit., p. 68

¹⁰² *Ibid.*, p. 61

¹⁰³ *O Sim de Éluard e o Não de Michaux*, op. cit., p. 160

¹⁰⁴ *A intacta ferida*, op. cit., p. 12

¹⁰⁵ *Quando o inexorável*, op. cit., p.15

Ou até, como Pavese deixa entender num dos seus ensaios teóricos, este regressar é obsessivo, ao ponto de tornar «monótono» o exercício da escrita, se o escritor não possuir um verdadeiro estilo. No caso contrário o mito já não seria símbolo mas apenas alegoria¹⁰⁶: *Il dio-caprone* oferece um exemplo claro da intenção constante de observador e tradutor de mitos («O campo é um país de verdes mistérios | para o rapazinho que vem passar o Verão¹⁰⁷»), assim como *Ulisse* («O rapaz está crescido e a cada dia que passa | descobre coisas novas e não conta a ninguém» e «Ainda não anda atrás das mulheres | mas já não brinca no chão. Volta sempre¹⁰⁸»).

Mito, regresso e *mito do regresso* nos introduzem dois novos aspectos interessantes, os quais, aliás, parecem faces diferentes da mesma medalha: o ponto de vista etnológico e o percurso órfico. A análise do regresso ao antigo e original abrange, obviamente, o panorama da etnologia, âmbito em que Pavese foi não apenas interessado (através da leitura e do estudo de, entre os outros, Frazer, Malinovski, Kerényi, Dumézil, Lévy-Bruhl e Pettazzoni¹⁰⁹), mas comprometido pessoalmente, interessando-se na publicação do próprio *Le mythe de l'éternel retour* de Mircea Eliade (aliás, nunca realizada pela Einaudi¹¹⁰) dentro da «Collana viola» e em colaboração com Ernesto de Martino, por sua vez etnólogo e autor de obras primas como *Il Mondo Magico* e *Sud e Magia*.

Apesar da grande atenção a estes assuntos, o que interessa agora no fim do presente trabalho (e sobretudo no que diz respeito a uma óptica comparatista), não é o olhar mais ‘científico’ do símbolo (então, o etnológico,

¹⁰⁶ «Un simbolo che non investa di sé tutto lo stile di un racconto, che addirittura non risulti dalla punteggiatura o nel ritmo diretto-indiretto del discorso, non è un simbolo ma soltanto un'allegoria, fredda e arbitraria». Cfr. *Raccontare è monotono*, in *La letteratura americana*, op. cit., p. 306

¹⁰⁷ *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 43

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 145

¹⁰⁹ A propósito da presença da etnologia na obra pavesiana ver BERARDI, Maurizia, *Valore e significato dell'etnologia nell'opera di Cesare Pavese*, in *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, I Quaderni del CE.PA.M., pp. 141-156; e também ALZIATOR, Francesco, *Cesare Pavese e l'etnologia*, in *Lares*, nº 3-4, 1966.

¹¹⁰ Nos anos do pós-guerra, a Einaudi tinha apoios e colaborações por parte da intelectualidade comunista (como a do historiador Ambrogio Donini) que naturalmente não podia aceitar que uma editora ‘amiga’ publicasse livros de um simpatizante do fascismo como Eliade. Isto apesar do valor da obra e da pressão feita por Pavese, o qual numa carta manifesta abertamente a sua irritação: «Non c'è passato per la mente di esaminare la fedina penale dell'Autore, in quanto non si tratta di opere di politica o di pubblicistica. Qualunque cosa faccia l'Eliade, come fuoriuscito, non può ledere il valore scientifico della sua opera». Cfr. *Lettere*, op. cit., vol. II, p. 403. Sobre o assunto ver também CATALFAMO, Antonio, *La «collana viola» e il dibattito politico-culturale su mito, razzismo e religione*, in *Cesare Pavese: il mito, la donna, le due Americhe*, Santo Stefano Belbo, Quaderni del CE.PA.M., 2003, pp. 25-44

bem presente em Pavese), mas o aspecto de qualquer forma comum, porque estritamente poético, que afunda as raízes no passado mítico pessoal, tentando traduzí-lo numa linguagem universal:

A vida de cada artista e de cada homem é, como a dos povos, um incessante esforço para esclarecer os seus mitos. Mas não se pode dizer que neles não esteja o foco vital, a razão última porque insciente, da vida interior.¹¹¹

Ora, esta tarefa de *esclarecedor* de símbolos anticipa um elemento que reúne inocência e momento divino, em termos quase iniciáticos. Por quanto a poesia de Pavese não seja hermética, tal como a de Ramos Rosa, eles mantêm vivo o mistério (ainda que seja fundamental lembrar que foi o próprio Pavese a escrever em *La selva* que «não há mistério nas coisas naturais¹¹²»), por serem dois espíritos criadores em busca de uma palavra *clara* para oferecer aos outros homens. E isto manifesta-se na própria escrita, a qual passa por um canto parecido com uma invocação aos deuses que se transforma em revelação:

Que a minha mão seja a mão da adolescência
que debuxa a contínua linha negra de onde irrompe a espuma
e o ouro dessa cabeleira de líquida caligrafia
em que se vislumbra Apolo Vénus Dionísio
como se essa mão tocasse a lira de Orfeu.¹¹³

O mito pessoal liga-se ao mito universal e é a partir deste momento que a escrita gera um mundo em que – como observou Fernando Guimarães¹¹⁴ – o sujeito está quase ausente para deixar espaço ao poema, fruto de um retorno à mitopeia interior, pessoal, *obsessiva*. O regressar incessante transforma-se assim num novo desejo de voltar, numa necessidade «exasperada» mas fundamental pelo ofício da poesia e, mais amplamente, pelo entendimento e a construção da obra literária.

¹¹¹ *Férias de Agosto*, op. cit., p. 149

¹¹² «Non c'è mistero nelle cose naturali, così come non c'è peccato – ci sono tutt'al più dei simboli». *La letteratura americana*, op. cit., p. 291

¹¹³ RAMOS ROSA, António, *Deambulações oblíquas*, Quetzal Editores, Lisboa, 2001, p. 70

¹¹⁴ GUIMARÃES, Fernando, *A recorrência das imagens em António Ramos Rosa*, op. cit., p. 53

UM PASSADO QUE EURÍDICE NÃO CONHECE

2.1 A construção da fábula

Nada tem o poeta. Como Orfeu, desce às profundezas da terra e volta com um canto que ainda não sabe dizer. Quais serão os seus instrumentos? Como conseguirá um equilíbrio entre sentido e matéria? E é sobretudo a matéria da poesia que lhe interessa: o seu desafio é encontrar a «matéria» que permitiria a construção do sentido. Esta interrogação sobre o próprio material da poesia sobrevive ao longo de toda a obra de António Ramos Rosa, como uma obsessão («esta é matéria bárbara a matéria viscosa¹¹⁵»), como uma procura que está acima de todas as procuras. O que, ainda por cima, é obsessivo (ou «subversivo») é a necessidade de capturar o momento, de fotografar, de criar uma imagem «onde tudo é exterior e ao mesmo tempo íntimo¹¹⁶». A própria construção é objecto constante do poema e a página torna-se num território virgem que está a espera de andaimes, de terra, de pedra, de fibras:

Como um trabalho que preparasse a festa
assim houvesse de ser o exercício escrito
Com claras madeiras com fibras de metal
com pedras talhadas com panos coloridos
com arcos e volutas com bandeiras e folhas
ergueríamos a casa até que estremecesse
de inteligência e verve¹¹⁷

Tirando os seus instrumentos, dizíamos, Orfeu não tem nada. É com eles que começa o seu mundo. As suas madeiras e o seu metal condensam-se na sílaba que, como um tijolo, constitui a parte básica, a unidade, o essencial: «Sílabas. | Com sílabas se fazem versos¹¹⁸». É exactamente por meio deste

¹¹⁵ *Gravitações, op. cit.*, p. 43

¹¹⁶ *Antologia poética, op. cit.*, p. 185

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 253

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 44

processo de edificação que acontece a passagem do mito para a fábula, sem que seja necessariamente uma passagem total, sem que haja algo de definido e certo, antes pelo contrário. Como se ficasse presa entre dois mundos, a criação poética não tem em conta muros e a sua magia está mesmo neste jogo de equilíbrios entre ficção e real: «Eu digo isto e tudo isto é verdade e tudo isto é ficção¹¹⁹».

Observou Eduardo Prado Coelho que a poesia de Ramos Rosa gravita entre dois pontos: a procura da matéria e a interrogação sobre a capacidade de a linguagem dizer o real. E isto gera um *drama* – cujas personagens são sujeito, objecto e mediador (e a *distância* entre eles) – que acaba com dois *projectos*: por um lado a *ocupação do espaço* e por outro a *construção do corpo*¹²⁰. Se ocupar e construir são os seus objectivos imediatos, o próprio corpo do poema é veículo de multiplicidade e incompletude. E é um corpo pequeno criado num lugar estreito, mas que permite a visão de um coração de luz e o nascimento de uma fábula eterna por meio da inocência: «Aqui entre o poço e o muro, | neste pequeno espaço de pedra cai um silêncio antigo: | uma infância inextinguível se alimenta | de uma fábula que renasce em todas as idades¹²¹». O que agora nos interessa sublinhar é a necessidade constante de encontrar um lugar e um espaço, como um deus à procura do seu mundo a criar («O desejo do início e do silêncio | para que o instante seja a fábula do instante¹²²») e de individualizar a matéria para a construção poética. Esta intenção tem um lugar de relevo também na poesia de Cesare Pavese e na sua visão de cancionero – diferente, como ele próprio afirmou, dos conjuntos orgânicos de Baudelaire, Whitman ou D’Annunzio¹²³ – que, ainda que esteja bastante longe da ideia de poema *infinito* e único de Ramos Rosa não é, de facto, incompatível com ela. Há em comum a necessidade de construir um espaço livre, que encontra precisamente na liberdade a sua possibilidade criadora. No citado ensaio, *Il mestiere di poeta*, o escritor italiano dá ampla importância à definição e à edificação do conjunto

¹¹⁹ *No calcanhar do vento*, op. cit., p. 65

¹²⁰ PRADO COELHO, Eduardo, *Ramos Rosa: onze lâmpadas para iluminar a sua poesia*, in *A letra litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 202-220

¹²¹ *Antologia poética*, op. cit., p. 112

¹²² *Ibid.*, p. 225

¹²³ «Mas entendamo-nos: eu próprio me quedei pensativo frente aos verdadeiros ou pretensos *Canzonieri* (*Les Fleurs du Mal* ou *Leaves of Grass*), construídos como tal, direi mais, também eu cheguei a invejá-los por essa sua propalada qualidade; mas pensando bem, ao procurar compreendê-los e justificá-los aos meus olhos, fui obrigado a reconhecer que dum poema para o outro não há transição imaginativa e nem sequer, no fundo, conceptual. Quando muito, como no *Alcione*, trata-se de uma ligação temporal, fantasias de Junho a Setembro». Cfr. *O ofício de poeta. A propósito de Trabalhar Cansa*, in *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 279-281

poético, da *casa* que irá habitar, como é da delimitação do espaço que começa a sua construção. Mas isto não garante nada – diz-nos – nem permite saber a distância que haverá (ou poderá haver) entre o poeta e a sua poesia, entre o deus e o objecto da sua criação: «Em vez da natural evolução dum poema para outro poema a que fiz alusão, alguns preferirão descobrir nesta recolha aquilo a que se chama uma construção, em suma, uma hierarquia de momentos que exprime uma ideia mais ou menos importante, essencialmente abstracta, ou talvez mesmo esotérica, concretizada em formas sensíveis. Ora, não nego que na minha recolha não se possam descobrir ideias desse género, e até mais do que uma, nego simplesmente tê-las lá posto¹²⁴».

As imagens não respeitam a vontade inicial do poeta. Livres, elas vão criar outras imagens para enriquecer o espaço, para o tornar multiforme, para que seja uma criatura com uma vida e um destino próprios. Se tomarmos como exemplo o poema *Casa in costruzione* reparamos não numa referência implícita à construção do poema (que, aliás, seria forçada), mas pelo menos num exemplo dos ‘efeitos’ de um espaço de facto livre, como o de uma casa em construção. O velho que à noite entra na casa para sair com as primeiras luzes da madrugada, lembra de alguma forma o trabalho do poeta, que se esconde na obscuridade de um lugar, de um espaço, enquanto ninguém sabe o que ele está a fazer: «O que se passa de noite lá dentro, só o sabe o velho | que de manhã se vê descer a serra¹²⁵». E, como Ramos Rosa, o escritor de Santo Stefano Belbo interroga-se sobre a função da palavra, sobre a sua «materialidade» que se torna imaterial nas mãos do poeta, e sobre o seu trabalho «difícil mas vivo», que é parecido com o de um artesão. A sua descida, a sua procura, a sua própria queda têm que se espelhar no mundo e o objectivo deve ser sempre o regresso ao homem, esclarecendo e plasmando os materiais da sua própria construção. As palavras, antes de mais, servem o homem, como se fossem matérias-primas que se encontram no meio da natureza para serem utilizadas após uma transformação: «Parlare. Le parole sono il nostro mestiere. Lo diciamo senza ombra di timidezza o ironia. Le parole sono tenere cose, intrattabili e vive, ma fatte per l'uomo e non l'uomo per loro. Sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui

¹²⁴ *Idem*

¹²⁵ «Põe toda a gente a rir | porque diz que os outros suam para fazer | a casa e ele sem suar dorme lá». *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 127-129

bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le usava per servirsene¹²⁶».

Se o esposo do *Cântico dos Cânticos* está em comunhão total com a natureza, esse Orfeu está dividido entre duas atitudes: de um lado a de decifrador da natureza e do outro as capacidades e a vontade de invenção, que têm por fim a *fabula* primordial, escondida pelo rosto do mito. No diálogo *O inconsolável*, a figura de Orfeu já não está ligada directamente à descida aos infernos, mas toma os rumos de uma procura que vai para além do mito, porque reconstrói o próprio mito através da fábula. Responde Orfeu a uma baca que lhe pergunta porque chorou pela morte de Eurídice:

A Eurídice que chorei era uma época da vida. Eu procurava lá em baixo algo bem diferente do seu amor. Procurava um passado que Eurídice não conhece. Compreendi-o no meio dos mortos enquanto entoava o meu canto¹²⁷.

Ora, o objectivo de Orfeu é pesquisar para além de Eurídice, ser fábula que está a inventar outra fábula ou «contos contando contos», como escrevia Ricardo Reis. A sua descida aos infernos tem maiores ligações com o destino do cantor que com o amor pela sua amada¹²⁸: o *passado* que fica além de Eurídice é o mito original, razão verdadeira da sua queda, busca do canto primordial, palavra mítica, enquanto o abismo já não existe como paisagem infernal mas sim como descida ao interior humano:

Ó Baca, Baca, não queres mesmo compreender? O meu destino não atraíçoa. Procurei-me a mim mesmo. Nunca se procura mais nada¹²⁹.

A fome material da poesia precisa, então, de uma queda. Na profundidade da terra, no abismo da interioridade, na pureza da palavra. A referência à queda – como momento necessário da criação – está, aliás, presente e contínua na obra dos dois poetas, pondo-se como linha nodal ou uma «ligação temporal» interna: «Desço ainda um degrau com o anjo infernal, | um turbilhão de ervas, um

¹²⁶ *La letteratura americana, op. cit.*, p. 199

¹²⁷ *Diálogos com Leucó, op. cit.*, p. 66

¹²⁸ Cfr. CORSINI, Eugenio, *Orfeo senza Euridice: i Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», *op. cit.*, p. 123

¹²⁹ *Diálogos com Leucó, op. cit.*, p. 67

redemoinho de sangue. | Quem me vale agora se perdi o meu cavalo? ¹³⁰». Em *O Ciclo do Cavalo* a descida ao interior da terra está muitas vezes em antítese com a figura do próprio cavalo. Se ele é elemento de liberdade e de rapidez, a queda é o seu oposto: é obscuridade que anuncia a luz, prisão que deixa entrever a liberdade e, de qualquer forma, esperança de um novo mundo, de uma fábula. A queda tem as marcas materiais da profundidade do solo, em busca de um «corpo glorioso» que é luz, palavra, Eurídice:

Animado o poeta desce
a horizontal escada
para o encontro da lâmpada animal.

Desce até à terra humedecida
buscando a pobreza de uma lâmpada
roxa
sobre uma perna soberba ali perdida¹³¹

No ensaio *Poesia è libertà*, Pavese fornece um exemplo significativo de queda, a qual acaba com um regresso que leva consigo a «animalidade» da palavra, um mistério selvagem e incompreensível pela maioria dos homens. O que o poeta faz é exactamente esclarecer, mostrar, explicar os frutos da sua viagem a um «país desconhecido»: «Ciò che è stato veduto e ridotto a chiarezza dal poeta, le sue prede nel *paese* sconosciuto, somiglia a quella fauna della savana e della giungla che il cacciatore ha catturato e che trasporta in *paese* civile. Queste creature strane, ancora intrise di un fiero e primordiale sbigottimento, vanno ingabbiate, mostrate, spiegate, fatte vivere tra noi¹³²».

E o que é esta viagem entre *países* senão a viagem de uma fábula cuja mensagem é um mundo com a sua própria linguagem? Ao evidenciar a tendência de Ramos Rosa para procurar uma *fábula como mundo* ou um *mundo como fábula*, Paula Cristina Costa observa detalhadamente a identidade fábula/país (ou *ilha* ou *jardim*¹³³), muito frequente na obra do poeta algarvio e que por vezes tem traços parecidos com os das referidas reflexões pavesianas:

¹³⁰ *Ciclo do Cavalo*, op.cit., p. 39

¹³¹ RAMOS ROSA, António, *O incêndio dos aspectos*, Lisboa, Na Regra do Jogo, 1980, p. 29

¹³² *La letteratura americana*, op. cit., p. 301 (itálico meu)

¹³³ António Ramos Rosa. *Um poeta* in *Fabula*, op. cit., p. 311

Esse país que tu chamas fábula porque tu o viste
antes de mim depois de eu o ter escrito
é um país que só conheço pela tua voz e pela palavra com que o dizes¹³⁴

O território da fábula – país feito *materialmente* de palavras e de escrita («Há um país na terra | que a mão tranquila alcança | Há um país onde o corpo | se veste com o corpo | da terra¹³⁵») – é o lugar onde o mundo ficcional se mistura com o mundo verdadeiro: por um lado a *leitura* e por outro a *rescrita* da natureza. O poeta-Orfeu que interpreta o mundo natural e o elementar, traduz os mistérios que aqueles *países* possuem, embora a natureza despida pelo *intérprete* seja novamente vestida pelo *criador*, que a cobre de silêncio, de indizível, de «presença da ausência». E o seu caminho passa sempre por um dorido regresso ao Inferno, passagem humana necessária:

Não se pode estar mais de vinte minutos no Paraíso
o desejo é a eternidade
mas é preciso regressar ao Inferno
eternamente quotidiano
E é preciso dizer que o Inferno é bom
como Deus disse que o mundo era bom
depois de o ter criado.¹³⁶

É interessante observar como esta vocação órfica é muitas vezes filtrada pela atitude báquica de Dionísio, que funciona como meio de reconciliação da natureza com o seu filho perdido, além de ser momento de renovada ligação entre os homens. Salienta o próprio Pavese:

Il nostro compito è difficile ma vivo. E anche il solo che abbia un senso e una speranza. Sono uomini quelli che attendono le nostre parole, poveri uomini come noi altri quando scordiamo che la vita è comunione. Ci ascolteranno con durezza e con fiducia, pronti a incarnare le parole che diremo. Deluderli sarebbe tradirli, sarebbe tradire anche il nostro passato.¹³⁷

¹³⁴ *Ibid.*, p. 373 (Texto inédito nº 2)

¹³⁵ RAMOS ROSA, António, *A mão de água e a mão de fogo*, Coimbra, 1987, p. 78

¹³⁶ O sol é todo o espaço, *op. cit.*, p. 27. E se lê num outro poema, em relação a Orfeu: «Se ele viesse o mundo já não seria um desterro | e tornar-se-ia um reino mágico | Para ele as sombras as pedras as estrelas | despertariam ébrias deslumbradas | porque a vida seria o instante eterno | de um maravilhoso país em que tudo amanheceria». Cfr. António Ramos Rosa. *Um poeta* in *Fábula*, *op. cit.*, p. 435 (Texto inédito 31)

¹³⁷ *La letteratura americana*, *op. cit.*, p. 199

O *passado*, mas na mais ampla acepção. O passado individual e o passado mítico: mas aqui surgindo mais uma divisão, entre o que é mítico e o que é mítico porque individual. Como se um fosse a terra e outro a semente da fábula. António Ramos Rosa, obedecendo à sua ‘declaração de equilíbrios’, põe em diálogo Orfeu e Dionísio - poesia e corporalidade – a fim de respeitar um percurso paralelo de *construção*. São estabelecidas ligações directas entre verbo e sangue, respiração e sensualidade, acto poético e acto sexual: «Ele acende a palavra | eleva-se e afunda-se | com todo o peso e leveza de um puro felino | que se levanta e salta dentro uma torrente submersa¹³⁸». Essa tendência ramosrosiana pela construção por meio da ‘intersecção’ é logo visível em obras como a já citada *A construção do corpo*, que propõe ainda mais declaradamente o binómio corpo/canto («Sempre a tentativa nunca vã... | O equilíbrio musical dos instrumentos, | a paciência do teu pulso suave e certo»¹³⁹), ou num poema como *Mediadora da Construção*, que mostra um *trabalho* «de portas e palavras» e uma construção feita, como observou Nuno Júdice¹⁴⁰, de elementos da escrita (sílabas) e de elementos do mundo (álcool):

Construir um corpo com as sílabas
do álcool. Contornar
o incompreensível.
Que grande dissonância azul e negra.¹⁴¹

A poesia (mascarada de Eurídice) é *viva* – como o sorriso da Gioconda e a «violência solar» de Van Gogh – e ainda capaz de distribuir os seus raios a quem consegue interpretá-la («Astreia é ainda a pureza de um rosto entre duas sombras¹⁴²»), enquanto o Orfeu pavesiano¹⁴³ é um herói caído em si mesmo, que une a invocação à morte («Todas as vezes que se invoca um deus conhece-se a morte») e que antepõe as trevas à luz¹⁴⁴. O cantor-poeta tem nas suas mãos as potencialidades do canto, e com elas consegue encontrar «Eurídice ainda viva»,

¹³⁸ *Génese*, op. cit., p. 8

¹³⁹ *Antologia poética*, op. cit., p. 108

¹⁴⁰ *A construção do poema em António Ramos Rosa*, op. cit., pp. 103-104

¹⁴¹ *Mediadoras*, op. cit., p. 19

¹⁴² *Deambulações oblíquas*, op. cit., p. 24

¹⁴³ Nas suas notas aos *Diálogos com Leucó*, escreve Pavese, a propósito de Orfeu: «Il tracio Orfeo, viandante dell’Ade, cantore sovrano e vittima lacerata come Dioniso stesso, è figura ricchissima passibile ancora di molte interpretazioni.». Cfr. PAVESE, Cesare, *Dialoghi con Leucó*, Torino, Einaudi, 1947, p. 181

¹⁴⁴ «Não se vence as trevas, e perde-se a luz». *Diálogos com Leucó*, op. cit., p. 68

princípio de uma criação que é filha de um novo «clamor original¹⁴⁵». O que está atrás da imagem de Eurídice, *viva* para quem saiba penetrar o seu mistério e *morta* para os outros, é o verdadeiro princípio das coisas e o lugar onde as palavras devem chegar para que a construção comece.

2.2 Vozes elementares

Regresso, construção, matéria: este é o percurso que leva ao simples, a passagem necessária para alcançar a inocência através do elementar. Na obra de Ramos Rosa tudo é condensado nos elementos, verdadeira matéria da sua poesia e das suas *palavras*. Tudo é criado ou *recriado* a partir da terra e do fogo, da água e do ar, e cada um deles é uma pedra na construção poética, um degrau mais profundo dentro do pensamento, o electrólito que permite a reacção. Esta tentativa eterna de juntar diferentes forças passa pela celebração de cada uma delas: a potência destruidora e purificadora do fogo, o equilíbrio da água, a elasticidade ou *facilidade* do ar, a fertilidade da terra. Aliás, o que a *palavra* procura é um coro, um conjunto de todas as forças que a poesia pode extrair da natureza, a criação de um só *reino*, leve porque equilibrado:

Além do ar o ar azul
além da terra a terra verde e azul
além da água a água verde e azul ou cinza
três reinos num só reino um só domínio aéreo¹⁴⁶.

Na terra, em particular, a fábula encontra o seu território natural, pois a terra é a «mediadora» da *evidência* dela («Ó evidência de fábula terrestre!») e é, como se disse, um ponto a que sempre se regressa («Regressar à terra | vir aos

¹⁴⁵ «A criação recomeça como se o tempo se cumprisse | no coração dos deuses e no conhecimento órfico | os amantes conhecem o dom da oferenda mútua | e sentem a liberdade na sua colmeia de veludo». Cfr. António Ramos Rosa. *Um poeta* in Fábula, *op. cit.*, p. 443 (Texto inédito nº 34)

¹⁴⁶ *Gravitações*, *op. cit.*, p. 40

braços do vento¹⁴⁷»), um lugar onde se deitar, como lá é que se misturam corpo e sílabas. Na óptica do poeta erótico-cósmico, Ramos Rosa constrói uma identidade que começa pelo binómio terra-poesia para se estender à mulher – como será para Pavese – e à mistura de terra e corpo (filtrado pela palavra¹⁴⁸) através de elementos típicos da *fertilidade* e, então, de génese e vida.¹⁴⁹ No seu prefácio a *Sobre o Rosto da Terra*, Vergílio Ferreira focava a atenção precisamente sobre o aspecto de *aridez fecunda*¹⁵⁰ da *terra* e sobre a estreita conjugação com a voz inicial, a das origens, cuja profundidade o poeta sempre atinge pela sua criação. O poema que dá o título ao livro explica claramente esse percurso que se mistura fisicamente com o solo, o *rosto da terra*, e se torna ele próprio parte do ciclo natural. A sua união com a natureza permite encontrar aquela *voz* inicial de que está à procura:

Deitei-me na terra, todas as sílabas eram de ar, o
vento tecia a seda de uma pausa livre¹⁵¹

A palavra entra na terra levemente, como se a quisesse cultivar, esburacando-a, procurando espaço («Mas escrevo | abro um buraco na terra | afundo-me como um osso no silêncio dos ossos¹⁵²»): ela é elemento do coro da natureza mas é também espaço, literalmente um «átrio» onde a palavra está à espera para aparecer. É importante, neste sentido, reter um poema como *O Esquiador* em que – como já foi notado¹⁵³ – se unem homem, terra, neve e corpo, com claras referências à tarefa de *escavar* «sulco a sulco» para encontrar uma passagem:

Não é a terra que dança nem o homem
mas a força clara lavrando

¹⁴⁷ *Antologia poética*, op. cit., p. 77

¹⁴⁸ «A nudez da palavra que te despe | Que treme, esquiva. | Com os olhos dela te quero ver, | que te não vejo». *Antologia poética*, op. cit., p. 116

¹⁴⁹ «Quando erguerá ele o feixe solar das suas veias | e iniciará a era da harmonia da unidade livre | no centro dos seus poderes corporais | para que a eterna adolescente adormecida sobre o dorso da terra | abra o leque das suas falanges delicadas e o aceite no seu leito onde o mundo começa.». cfr. *Génese*, op. cit., p. 19

¹⁵⁰ FERREIRA, Vergílio, *Aridez fecunda, claridade*, in *Espaço do invisível. Ensaaios* (Vol. I), Venda Nova, Bertrand Editora, [s.d], pp. 261-271

¹⁵¹ *Antologia poética*, op. cit., p. 71

¹⁵² RAMOS ROSA, António, *As marcas no deserto*, Porto, Vega, 1980, p. 49

¹⁵³ RUI DE SOUSA, João, *A condição terrestre e o «pleno ar»*, in *António Ramos Rosa ou o diálogo com o universo*, op. cit., p. 37-48

o nome branco, sulco a sulco,
livre afirmação exacta
de um corpo que descobre
e se propaga.¹⁵⁴

Não muito diferente, diz-nos ele, é o movimento da escrita. Os mesmos traços «leves e duros» são necessários para marcar o terreno que a palavra irá habitar, o mesmo esforço em busca de equilíbrio e o mesmo tempo de ascensão. O esquiador sulca a terra, depois voa na «vertigem» do «salto mortal e livre», para, enfim, reunir-se à terra («E amando a terra | cai | e continua»¹⁵⁵). O que parece mais importante sublinhar é esse contínuo unir-se e separar-se da terra, e precisar dela como de um sólido plano que permite alcançar a leveza do ar:

uma habitação modelada aereamente
e, no entanto, sem sair da terra,
uma terra branca, uma terra de ar.
Terrear.¹⁵⁶

Num poema de *O incêndio dos aspectos*, também aparece uma «lâmina suspensa», sulcando uma superfície («Lâmina – dirá, escrita | da rapariga incerta em certa escrita | de mão suave suspensa sobre | um vazio límpido»¹⁵⁷): nada é pesadamente denso como a terra e nada se pode fazer sem a sua materialidade, mas, apesar disto, o objectivo do poeta é tornar a terra em ar, *terrear*. A oposição/união entre céu (ar) e terra – como evidenciou João Rui de Sousa – simboliza todas as antíteses da poesia de Ramos Rosa: indivíduo e sociedade (*Viagem através duma Nebulosa*), fragilidade e força (*Ciclo do cavalo*), incendiar e iluminar (*O Incêndio dos Aspectos*), linguagem e realidade (*Volante Verde*), conhecimento e ignorância (*O Livro da Ignorância*), deserto e oásis (*Figuras Solares*)¹⁵⁸. Programa que se resume na citação de Martin Heidegger posta na abertura de *Acordes*: «... abrir-se à amplitude do céu e do mesmo passo enraizar-se na obscuridade da terra»¹⁵⁹.

¹⁵⁴ *Antologia poética*, p. 94

¹⁵⁵ *Idem*

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 95

¹⁵⁷ *O incêndio dos aspectos*, op. cit., p. 67

¹⁵⁸ RUI DE SOUSA, João, *A antítese na poética de António Ramos Rosa*, in *Relâmpago*, nº5, op. cit., pp. 65-74

¹⁵⁹ RAMOS ROSA, António, *Acordes*, Lisboa, Quetzal Editores, 1989.

O esquiador fornece um exemplo perfeito desta harmonização (não por acaso o conjunto em que é inserido se chama mesmo *Terrear*) e desta implícita declaração de objectivos, sobretudo se observarmos o final do poema, que mostra mais uma intersecção de imagens entre o percurso do esquiador e o da escrita, intersecção que se condensa no último verso: «A luz que lemos¹⁶⁰». Aliás, a intenção é a de alcançar uma *gravitação* equilibrada e fundamental, como podemos reparar, por exemplo, no poema *Terra aérea*:

Terra mais viva aérea terra amiga
sem segredos e obscura e viva.¹⁶¹

A vocação mediadora da poesia de Ramos Rosa, apresenta-se como um conjunto de naturezas diferentes e forças opostas («Nada pesa e tudo queda | no seu círculo subtil | cada vez mais leve o ar | entre a penumbra dos músculos¹⁶²») onde o próprio vento consegue ser teatro de «uma fábula de calma profundidade». Os elementos existem e são fundamentais só em função da escrita e da palavra, na união do mundo táctil com o das sensações. A sílaba insinua-se na matéria, edificando, dando fôlego ao que ainda não tem vida: novamente o destino do poeta une-se ao de um deus que, com o seu processo de criação, confere vida e forma ao que a Natureza oferece. O ar é «ligeireza de um animal¹⁶³» e é «anjo» de uma leve linguagem, elemento fundamental da escrita: aquela *leveza* que Italo Calvino¹⁶⁴ evidenciava como uma das qualidades (e das necessidades) da literatura do novo milénio. Ramos Rosa concentra esta leveza *necessária* na procura do ar e da «respiração» da palavra:

Mas nas palavras vibra a matéria mesma
que reclama o ar
à beira do irrespirável¹⁶⁵

Se na terra se procura a leveza, é também preciso encontrar uma *matéria* para o ar, tentando dar-lhe estrutura e forma através de uma outra construção que

¹⁶⁰ *Antologia poética, op. cit.*, p. 96

¹⁶¹ *Gravitações, op. cit.*, p. 49

¹⁶² *Ibid.*, p. 55

¹⁶³ *Facilidade do Ar, op. cit.*, p. 42

¹⁶⁴ CALVINO, Ítalo, *Seis propostas para o novo milénio. Lições americanas*, Lisboa, Teorema, 1993

¹⁶⁵ *A intacta ferida, op. cit.*, p. 76

não começa pela matéria mas vai para ela: «Pelas praias do ar | difunde-se em prodígios¹⁶⁶». O ar pode-se contornar numa forma, como a das praias – então areia, terra ainda – e ser até uma pátria, a única, porque completa:

Pátria, só a do vento
de tão subtil e viva.
Azul, sempre azul
em completa alegria.¹⁶⁷

Entre as várias ligações ‘elementares’ da poesia ramos-rosiana, a que se estabelece entre ar e terra – como já se disse – parece a mais importante, mesmo por serem dois veículos opostos em termos de peso (mais do que em termos de acção, como água e fogo), consubstanciadores da «transparência elementar» do objecto, que o poema necessita para existir¹⁶⁸. A ligação do ar com a terra caminha paralela à ligeireza do corpo da escrita:

É um corpo que envolve o corpo.
Posso assinar o rosto desse corpo?
Os sinais sangram enfim e dizem terra.
Escrever é subscrever o ar
das ervas
e desenhar o sopro com os dedos: amar o corpo.¹⁶⁹

Aliás, o verde - como o branco, constantemente presente na obra ramos-rosiana – é a cor que «esquece a vocação fácil de anunciar a esperança para ser apenas o que a antecede¹⁷⁰», e é associado à chama, à treva («trevas verdes») e à claridade de uma nova vida a partir da escuridão dos inícios. Noutros poemas esta cor - como para Pavese - é directamente atribuída à profundidade da terra e ao milagre do nascimento (da planta e do poema), até através da fertilidade (ainda «verde») dos excrementos:

Sim à terra putrefacta à terra verde

¹⁶⁶ *Mediadoras, op. cit.*, p. 53

¹⁶⁷ *Idem*

¹⁶⁸ «Diz-se a transparência elementar. | É um objecto que quer ser amado com o nome. | Algo azul flutua entre volutas | verdes». *Mediadoras, op. cit.*, p. 21

¹⁶⁹ *As marcas no deserto, op. cit.*, p. 41

¹⁷⁰ FERREIRA, Vergílio, *Programação solar*, prefácio a *O incêndio dos aspectos, op. cit.*, p. 9

a terra ferida aos excrementos verdes
sim a ruptura desse braço quebrado
que abre a visão da terra extrema¹⁷¹

Chama, verde, palavra e «silêncio do grito» encontram-se juntos no poema que abre *O Incêndio dos aspectos*, obra baseada no fogo: «O grito que não chama, a chama verde | submersa ou não, e a não leitura | do corpo calado que o poema lê¹⁷²». O fogo de Ramos Rosa é, sim, *incêndio dos aspectos* mas, por isso mesmo, é sobretudo *luz* a iluminar uma possível *verdade*, quer seja poética quer existencial («Alimentando o fogo o feliz rosto | criando a lâmpada de amorosa noite | mão no puro centro do impuro centro | resumindo a luz em luz da boca¹⁷³»), quer novo *início* («Aí, no fogo, onde o gesto começa e a força rompe¹⁷⁴). Contudo, a sua «programação solar» passa pela mistura de terra e sangue, com a diferença que essa conjunção se torna, não morte, mas sim *iluminação*: «Terra e sangue maravilha negra | de substância de entusiasmo e altitude | ilimitado corpo sobre o campo iluminado¹⁷⁵». A relação entre escrita e fogo, nota-se explicitamente no poema *Para o incêndio da festa*, onde a «festa» das sílabas se torna mais clara e evidente com a aparição do fogo:

Eis a língua em fogo
o corpo e a terra o horizonte interno
a pulsação das sílabas sobre a ferida ardente
o centro no centro:
as mandíbulas libertas
para a livre manducação¹⁷⁶

A explosão das palavras é aumentada pela presença do fogo, elemento que para além de pureza e claridade, traz consigo a violência («este é o espaço da festa e a ferida canta¹⁷⁷») da sua aparição. O que interessa agora, realçar, é a função de *abertura* que fogo e água têm na poesia de Ramos Rosa: ambos são elementos de irrupção, que de repente aparecem à procura de um lugar. Se a

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 35

¹⁷² *O incêndio dos aspectos*, op. cit., p. 15

¹⁷³ *Ibid.*, p. 36

¹⁷⁴ *Antologia poética*, op. cit., p. 93

¹⁷⁵ *O incêndio dos aspectos*, op. cit., p. 37

¹⁷⁶ *As marcas no deserto*, op. cit., p. 55

¹⁷⁷ *Idem*

terra e o ar eram as bases, os fundamentos da poesia, fogo e água são tratados como instrumentos para encher (ou *recriar*) o espaço:

E continua o fogo aqui
o fogo tácito
no seu som de espaço abrindo¹⁷⁸

A veemência que caracteriza esta aparição permite às palavras habitar e existir num espaço. Por isso o papel da água é muito parecido com o do fogo, ainda que de uma forma mais silenciosa e «fluente»:

Cumprido da água
num caminho que envolve e não domina
ágil, tácito, na demora plena
segredo em docil fluência.¹⁷⁹

O que aproxima o papel destes elementos opostos e complementares é mais uma vez o silêncio, cúmplice do vazio que vai ser habitado. *A ocupação do espaço* oferece-nos mais um exemplo límpido desta ligação directa água-lugar-poesia, fundamental para a linguagem: «Para dizer o que resta | ou o que falta de súbito, | o que nos faz continuar, | água livre¹⁸⁰». Mas água é também inocência, porque é pureza que nunca se mancha: a sua frescura de juventude eterna é o equilíbrio necessário entre coisas e palavras («Esta ciência de inocência e água¹⁸¹») e símbolo do nascimento:

É aqui o eterno recanto onde a água diz
a pura praia da infância.¹⁸²

A passagem entre inocência e criação está exactamente na disparidade que fica entre *conhecimento objectivo* e *invenção*, causas primárias do nascimento do mito e da «mitologia pessoal» ligada a um lugar *único*. Essa unicidade é encontrada por Pavese nos lugares e nas pessoas da terra onde

¹⁷⁸ *Mediadoras, op. cit.*, p. 27

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 28

¹⁸⁰ *Antologia poética, op. cit.*, p. 81

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 89

¹⁸² *Ibid.*, p. 112

nasceu: as colinas de Santo Stefano Belbo, a *terra* da ‘Langa’ do Piemonte, junto com as personagens ao mesmo tempo reais e ficcionais como Pinolo Scaglione (o Nuto do romance *La luna e i falò*, também protagonista do poema *Fumatori di carta*), todos símbolos transfigurados de uma idade perdida e recriada¹⁸³.

A terra é origem e mãe de tudo, veículo de fertilidade e deusa do campo, *rosto* mostrado ao olhar do homem que atravessa a vida sozinho sem esquecer de regressar ao seu berço, como se pode observar, para além dos romances, também em muitos poemas, como *Legna verde*:

O homem imóvel tem à sua frente colinas na escuridão.
Enquanto estas colinas forem feitas de terra,
os camponeses terão de as cavar. Fita-as e não se vê,
como quem na cadeia fecha os olhos, completamente desperto.
O homem imóvel – esteve na cadeia – retoma amanhã
o trabalho com alguns camaradas. Está noite está sozinho¹⁸⁴.

Podemos escolher, para circunscrever a vastidão deste assunto, uma breve análise da série *Paesaggio* incluída em *Lavorare stanca* a qual, já a partir do primeiro poema, nos fala de uma relação selvagem com a terra. Com esta série, como resulta pelas informações que lemos em *Il mestiere di poeta*, aparece o conceito de *imagem*, entendida como «emoção pictórica», como convergência de opostos e de contrastes:

As próprias palavras que utilizei deixam entender que na base desta minha intuição está uma emoção pictórica; e de facto, pouco antes de atacar a *Paisagem*, vira e invejara alguns novos quadros pequenos de um amigo pintor, assombrosos pela evidência da cor e a sapiência da composição. Mas, qualquer que tenha sido o estímulo, a novidade daquela tentativa é agora, para mim, claríssima: tinha descoberto a imagem.¹⁸⁵

Desta forma, os elementos que estas imagens mostram são um conjunto de forças elementares, que se desenvolve nas várias paisagens construídas ao longo de *Trabalhar Cansa*. Em *Paesaggio (I)* a terra e o homem estão estreitamente ligados, como o eremita vestido de pele de cabra é uma figura

¹⁸³ Ver também VAN DEN BOSSCHE, Bart, *Cesare Pavese. Leucò vicino e lontano*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 343-502

¹⁸⁴ *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 239

¹⁸⁵ *Ibid.*, op. cit., p. 293

selvagem, que «deposita os excrementos num descampado, a secar ao sol» e vive num lugar onde tudo está queimado («Aqui o trabalho já não serve de nada. O cume está crestado do sol¹⁸⁶»). *Paesaggio (II)* apresenta-nos a terra como sítio de recriação e de re-utilização do calor. O cume é agora o território, não apenas de desolação («Lá em cima o sol queima | do nascer até se pôr e a terra está calcinada»), mas de uma transformação, derivada da reacção natural de terra e luz que fornecem vida à vinha:

Lá não nascem folhas, a força vai toda para as uvas.¹⁸⁷

Estes versos levam-nos a um aspecto paralelo, que pode ajudar a perceber uma outra função, implícita e constante, que a terra tem na obra de Pavese. Se Ramos Rosa utiliza a terra como material e fundamento do poema, o caso do poeta italiano – ainda que mantenha uma relação íntima terra-poesia – é bastante diferente. Mais do que uma ligação directa sílabas/areia, o que é evidente é a tentativa de criar uma imagem, como se disse, fiel à *transformação*. O verso citado de *Paesaggio (II)* é um dos muitos exemplos desta tendência pavesiana de identificar a terra com o seu produto (uvas), relacionado com a capacidade de possuir: possuir o fruto, a terra, a mulher, a palavra¹⁸⁸. Este fio condutor interessa ao poeta e é desta forma que a terra se torna criadora de poesia. Numa nota do seu diário é claramente explicada esta necessidade de transformar a colina noutra coisa: «Expliquei a Maria Livia em frente da colina – admirável – que o facto de nada poder fazer dela, o facto de ter de me limitar a admirá-la sem mais nada, me punha de mau humor. Não conseguia sequer expressar a ideia de a possuir, de a tornar coisa minha, de lhe beber o segredo, de a encarnar em mim. Expliquei a minha ideia pela comparação com o fruto, assim acontece com a colina. Mas, e depois? Perguntava eu; o que pode dizer-se é que o fruto deixa de existir¹⁸⁹».

Neste sentido podemos dizer que todo o conjunto *La terra e la morte* gravita à volta do desejo proveniente da necessidade, nunca totalmente alcançada, de possuir através da transformação:

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 37

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 47

¹⁸⁸ Cfr. SACCÀ, Annalisa, *Miti pavesiani: dalla distanza della parola «frutto» e la frutta per raccontare lei*, in *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, I Quaderni del CE.PA.M., pp. 87-103

¹⁸⁹ *O Ofício de Viver, op. cit.*, p. 337

Como a rocha e a erva,
como a terra, és secreta;
agitas-te como o mar.
Não há palavra
que te possa possuir
ou deter. Recebes
como a terra as pancadas,
e delas fazes vida, hálito
que acaricia, silêncio¹⁹⁰.

Voltando à série *Paesaggio*, reparamos que a possibilidade de possuir e poder *dizer* a terra está relacionada com a alternância de dia e noite (*Paesaggio III*): «De noite a terra não tem donos, | mas tem vozes não humanas¹⁹¹». Em *Paesaggio (V)* aparece um importante paralelismo entre terra, água e ar, feito mais uma vez através de uma metamorfose que se torna osmose de elementos:

Só nos falta um mar a cintilar forte
e a inundar a praia num ritmo monótono.
No mar não crescem árvores, não bulem folhas:
quando chove no mar, cada gota perde-se,
como o vento nestas colinas, que procura folhas
e só encontra pedras.¹⁹²

Na obra de Pavese a água tem muitas vezes (sobretudo nos contos e nos romances) um sentido magnético, como para Herman Melville: é o elemento que mais atrai o homem, sem que este consiga perceber o porquê. *Moby Dick* – obra que, como dissemos, foi sempre uma referência para o escritor italiano – abre-se mesmo com um regresso à água («É uma maneira que eu tenho de afugentar o tédio e de normalizar a circulação¹⁹³» diz Ismael) e com uma explicação dos «sentimentos» que água e homem partilham: «E não há nisto nada de extraordinário. Embora inconscientemente, quase todos os homens sentem, numa altura ou noutra da vida, a mesma atracção pelo Oceano¹⁹⁴». Pavese faz-se testemunho desta atracção pelo mar, e pela água em geral, de forma muito

¹⁹⁰ *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 329

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 63

¹⁹² *Ibid.*, p. 151

¹⁹³ MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, Lisboa, Europa-América, 1970

¹⁹⁴ *Ibid.*

parecida, no conto *Il mare*, incluído em *Feria d'agosto*, onde um rapaz foge de casa só para trevessar as colinas e chegar ao mar, como atraído por um magnete¹⁹⁵, a par do Ismael de Melville. Mas nos poemas de *Lavorare stanca*, a água volta a ter uma forte ligação com a terra e a paisagem, e a ser parte natural mais do que mito. Se agora tomarmos em conta *Paesaggio VII*, logo vemos como a água é um instrumento que sulca e marca o terreno («Também os passos lentos no empedrado | parecem pisar as coisas, como o sorriso | que as ignora e escorre por elas como água clara»), mas também um elemento assustador:

Na água perpassam vagas ameaças¹⁹⁶

Esta posição à frente da água repete-se em *Gente spaesata* («Chega de mar. Já vimos mar que chegue»): aqui as palavras do amigo quase irritam o sujeito poético, que conclui: «As colinas, a mim, agradam-me; e deixo-o falar do mar | porque a água é tão clara que se vêem mesmo as pedras do fundo¹⁹⁷». Em *La cena triste* a água tem a função de sossegar e acalmar mas volta a ser sulco, neste caso misturado com o percurso lunar:

Em baixo há água que corre dócil.
Estamos calados, a escutar e a olhar para o rumor
que faz a água ao passar no rego lunar.
Este tempo suspenso é o momento mais doce¹⁹⁸.

No poema *Terra rossa terra nera* juntam-se terra, mar, fogo e palavras, como se estas tivessem finalmente encontrado uma forma para aparecer. É aqui que realmente – como acontecia com frequência na obra de Ramos Rosa – elementos e sílabas se unem e se torna evidente a relação erótico-cósmica com a natureza e a poesia:

Terra vermelha terra negra
que vens do mar
dos campos queimados
onde estão as palavras

¹⁹⁵ *Férias de Agosto*, op. cit., p.p. 65-83

¹⁹⁶ *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 87

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 41

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 195

antigas e as fadigas do sangue,
tu rica como a lembrança,
como os campos agrestes,
tu dura e dulcíssima
palavra, antiga pelo sangue
que afluíu aos olhos¹⁹⁹

A terra, aliás, mulher amada e perdida, espelho da queda de Orfeu no abismo interior e contemporâneo do princípio do canto – mantém a sua relação com a morte, o sangue e o sacrifício. Cesare Pavese, que foi sempre um interessado por este aspecto ritual (como aliás testemunham a atenta leitura de Mircea Eliade e Karol Kerényi e a amizade com Ernesto De Martino, sem considerar as referências clássicas) atribui um papel fundamental à terra como lugar do sacrifício humano²⁰⁰ e do sangue, até dedicar vários ensaios e uma inteira obra poética – os próprios nove poemas de *La terra e la morte* escritos para Bianca Garufi – à presença da morte na vida da terra. Através da leitura de um poema como *Tu non sai le colline*, pode ver-se como a colina que foi mãe torna-se madrasta, mulher inimiga, transfiguração de dor e de guerra:

Tu não sabes as colinas
onde se derramou o sangue.
Todos nós fugimos
todos nós largámos
a arma e o nome. Uma mulher
olhava para nós quando fugíamos.²⁰¹

A colina é agora teatro de uma luta fratricida, combatida mesmo nos lugares que foram míticos num tempo longínquo: o sangue «civil» gera, assim, mais piedade do que horror²⁰², como tinha acontecido em *La casa in collina*.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 317

²⁰⁰ Ainda numa carta a Davide Lajolo de 25 de Agosto de 1950, apenas três dias antes de se suicidar, fala em sacrifícios humanos do antigo México: «Non so se troverò il tesoro di Montezuma, ma so che nell’altipiano di Tenochtitlán si fanno sacrifici umani. Da molti anni non pensavo più a queste cose, scrivevo. Ora non scriverò più!». Cfr. PAVESE, Cesare, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1966, p. 258. Ver também CALVINO, Italo, *Pavese e i sacrifici umani*, in *Perché leggere i classici*, Milão, Mondadori, 2002, p. 288-291

²⁰¹ *Trabalhar Cansa*, p. 125

²⁰² *Ibid.*, p. 94

Imprescindível para o ciclo da terra é, como já se disse, a função do fogo, elemento que contribui para à morte e os sacrifícios rituais («Há mais fogueiras que estrelas» diz o filho no diálogo *I fuochi*²⁰³) mas que restitui também pureza e fertilidade ao campo. Em geral, a acção do fogo, já elemento de destruição durante a guerra, volta a ser o símbolo da vida natural em contraposição com a existência humana. Ele é o ardor que queima o verde, como se vê claramente em *Terre bruciate* («Escuto-o | Fixei atentamente os olhos do jovem magro | intensíssimos. Também eles viram uma vez aquele verde. | Fumarei pela noite dentro, alheio a tudo, mesmo ao mar²⁰⁴») e o fim , embora provisório, da presença do homem na paisagem.

Significativo, nesse sentido, é o papel das fogueiras, presentes já no título do último romance de Pavese, *La luna e i falò*, que marcam todo o livro e em particular a página final, em que os homens queimam o corpo de Santa (morta pelos fascistas) a qual pode regressar à terra através das suas próprias cinzas. O fogo, então, é também protecção de segredos («Uma mulher como aquela não podia cobrir-se com terra e depois abandoná-la») e de memórias:

Baracca pensou nisso. Mandou cortar um montão de sarmentos da vinha até a cobrirem totalmente. Depois deitámos-lhe gasolina e lançámos fogo. Ao meio dia era apenas cinza. No ano passado ainda se podia ver a marca, como restos de uma fogueira.²⁰⁵

Se concordarmos com Diderot²⁰⁶ que a Natureza é uma mulher que gosta de se mostrar travestida, podemos ver no papel desses poetas o de dois Orfeus numa busca desesperada por despí-la para lhe tirar a máscara e interpretá-la no conjunto das suas feições. Mas, embora as duas procuras sejam feitas por diferentes caminhos, elas levam à mesma maravilha e ao mesmo medo de contar aos outros homens a *fabula* que aprenderam na escuridão.

²⁰³ *Diálogos com Leucó*, op. cit., p. 79

²⁰⁴ *Trabalhar Cansa*, p. 94. Lê-se, aliás, no poema *Lo steddazzu*: «O homem só acendeu já um grande fogo de ramos | e e vê-o avermelhar o terreno. Também o mar | dali a pouco será como fogo, flamejante». *Ibid.*, p. 273

²⁰⁵ PAVESE, Cesare, *A lua e as fogueiras*, tradução por Manuel de Seabra, Lisboa, Bibliotex, 2002, p. 159

²⁰⁶ DIDEROT, Denis, *De l'interprétation de la nature*, ed. italiana por Gianfranco Cantelli, *Interpretazione della natura – Principi filosofici sulla materia e il movimento*, Milão, Edições SE, 1990, p. 23

2.3 Os silêncios de Orfeu

Se poesia significa também *nomear* as coisas, isto nem sempre coincide com a possibilidade de as conhecer e com o desejo de estabelecer uma relação total com elas. A sua função está dividida entre calar e falar e a sua expressão mais profunda é a do silêncio, mas um silêncio que de qualquer forma é palavra: entre o conhecido e o desconhecido ele faz-se mediador de sentido, sendo sensível ao exprimido como ao inexprimível. A retórica clássica²⁰⁷ admite uma divisão fundamental entre os diferentes sentidos de *calar*, a partir de uma separação dos verbos latinos *tacere* e *silere*, apesar deles pertencerem à mesma esfera semântica²⁰⁸. O mesmo papel conserva-se na retórica moderna, pois o próprio Baltasar Gracián, por exemplo, valoriza a *obscuritas* de Marcial: há um calar que não é silêncio, mas uma maneira de dizer sem fala e isto, longe de ser uma falta, é uma ulterior possibilidade da expressão, talvez a mais própria para descrever o obscuro enigma do mito.

Os «sobre-humanos silêncios» de Leopardi²⁰⁹ chegam a ter traços obsessivos na poesia simbolista, onde o caminho do poeta leva ao canto através do silêncio e à luz através da escuridão. O próprio Mallarmé, que procura uma nudez total e livre de qualquer conhecimento, chega a ser um anti-Orfeu, enquanto protagonista de uma viagem que vai de um silêncio interior para um silêncio total, cósmico: a sua direcção não é, então, a de quem procura o Nada para depois regressar ao mundo, mas é um silêncio que continua noutro silêncio, feito de harmonia perfeita e luz. Associando silêncio e grito como numa identidade («Entreabrem-se | as salas brancas do vento e a folhagem vermelha | mistura os jogos e os gritos ao silêncio²¹⁰»), Ramos Rosa oferece um exemplo esclarecedor do *escondido* da expressão²¹¹: a ausência de palavra não exclui a

²⁰⁷ Cfr. MORTARA GARAVELLI, Bice, *Le «tacite congetture» dell'alludere*, in *La retorica del silenzio. Atti del Convegno internazionale*, Lecce, Edizioni Milella, 24-27 ottobre 1991, pp. 383-393

²⁰⁸ Cfr. HEILMANN, Luigi, «*Silere / tacere. Nota lessicale*», *Quaderni dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna*, 1955-56, pp. 5-16

²⁰⁹ «Mas, sentado e olhando, intermináveis | Espaços para elém dela [a colina], e sobre-humanos | silêncios, e sossego profundíssimo | no pensamento imagino». LEOPARDI, Giacomo, *Cantos*, tradução de Albano Martins, Lisboa, Edições Vega, [s.d.], p. 41

²¹⁰ *Facilidade do Ar*, *op. cit.*, p. 15

²¹¹ «O grito que não chama, a chama verde | submersa ou não, é a não leitura | do corpo calado que o poema lê». *O incêndio dos aspectos*, *op. cit.*, p. 15.

presença de uma voz, de um «corpo calado» que o poeta tenta interpretar no poema com a sua pesquisa dentro da linguagem.

Se tomarmos os *Sonetos a Orfeu* de Rilke, encontramos logo no primeiro poema «animais de silêncio²¹²» que estão no sossego de um novo início: «E tudo emudeceu. E o silêncio inaugura | novo começo, sinal, transformação²¹³». É sobretudo na linha do poeta alemão que podemos colocar a parábola poética novecentista do silêncio, relacionada com o nascimento e com o Nada; total, invasivo e purificador como um fogo:

Um aceso silêncio
queimará os campos
como labaredas na noite.²¹⁴

Aliás, em *Trabalhar Cansa* a esfera semântica do silêncio é um cenário constante e tem – como observou Marziano Guglieminetti²¹⁵ – uma importante função estrutural, pois dá coesão ao discurso poético. Já no primeiro poema, o citado *I Mari del Sud*, o silêncio é uma verdadeira personagem posta entre o sujeito que fala e a figura mítica do primo, ambos herdeiros de uma familiar capacidade de calar: «Tacere è la nostra virtù²¹⁶». Todo o passeio com o primo que conheceu um mundo longínquo está envolvido no silêncio, desde o primeiro verso («Caminhamos uma tarde pela encosta dum monte, | em silêncio²¹⁷»), passando pela descrição do primo «taciturno» até à reflexão sobre as raízes, os antepassados que não deviam conhecer mais do que silêncio:

Um antepassado nosso deve ter-se sentido muito só

²¹² «Animais de silêncio saíam do arvoredo | aberto e claro, dos ninhos de descanso». RILKE, Rainer Maria, *Os sonetos a Orfeu*, ed. por Vasco Graça Moura, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 9

²¹³ *Idem*

²¹⁴ *Trabalhar cansa*, op. cit., p. 322

²¹⁵ Cfr. GUGLIELMINETTI, Marziano, *Racconto e canto nella metrica di Pavese*, in *Sigma*, op. cit., pp. 22-33

²¹⁶ *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 24. Citamos o verso em italiano, porque, infelizmente, neste caso a tradução de Carlos Leite («O silêncio é a nossa força») é inadequada. Pavese escreve: «Tacere è la nostra virtù» que seria literalmente: «Calar é a nossa virtude» ou «Estar calados é a nossa virtude», conforme a vontade de sublinhar as palavras «calar» e «virtude», aspecto ignorado pelo tradutor português, que substitui arbitrariamente o verbo «tacere» com o substantivo «silêncio» e troca «virtù» com «força». A virtude parece, aliás, uma qualidade mais ‘transmissível’ do que a força, pelo menos entre seres humanos. A propósito do silêncio na obra de Pavese ver também ZACCARIA, Giuseppe, *Dal mito del silenzio al silenzio del mito: sondaggi pavesiani*, in *La retorica del silenzio*, op. cit., pp. 346-362

²¹⁷ *Trabalhar cansa*, op. cit., p. 322

- grande homem entre imbecis, um louco coitado –
para ensinar aos seus tanto silêncio.²¹⁸

Os versos do poema de abertura valem como apresentação, não apenas do motivo frequente do regresso, mas também da palavra transmissora de mitos, onde por «palavra» se entende um fenómeno quase raro, uma explosão que surpreende: «Esta tarde o meu primo falou», a demonstrar como este «gigante vestido de branco» está mais próximo dos arpiões e das baleias do que da conversa, impressão que nunca abandona a figura dele, que não fala italiano «mas serve-se, pausado, do dialecto que, como as pedras | deste mesmo monte, é tão áspero | que vinte anos de línguas e oceanos diversos | lho não arranharam²¹⁹».

Esta atmosfera de silenciosa cumplicidade mantém-se de facto em todos os diálogos do conjunto poético, como observamos em *Città in Campagna*, *Due sigarette*, *Ritratto d'autore*, *Crepuscolo di sabbiatori*, *Fumatori di carta*, *Paternità*, *Ballet*: e em todas aquelas circunstâncias em que se encena um diálogo entre personagens e o papel do silêncio enche tudo, como um «grito sob a neve²²⁰». *La terra e la morte* mostra uma atmosfera de silêncio que deixa espaço apenas pela contemplação da solidão. A própria mulher (o conjunto é, aliás, dedicado a Bianca Garufi) é veículo de atracção por meio do seu calar e a sua falta de palavra gera a identificação com a terra, mas uma «terra má», com a sua doçura («Será doce calar»), os seus mistérios («É uma terra que espera | E não diz palavra») e a sua sensualidade. Mas terra que, apesar de ser silenciosa, necessita de ser dita, contada:

És como uma terra
que nunca ninguém disse.
Não esperas nada
a não ser a palavra
que jorrará do fundo
como um fruto entre ramos.²²¹

²¹⁸ *Idem*

²¹⁹ *Idem*

²²⁰ *O incêndio dos aspectos*, op. cit., p. 15

²²¹ *Trabalhar Cansa*, op. cit., p. 319

Não é a imagem feminina a escolher o silêncio, mas sim o próprio silêncio parece ter encontrado nela o meio ideal para ser difundido e interpretado («No coração | tens silêncio, tens palavras | abismadas. És escura. | Para ti a aurora é silêncio²²²») tornando ela numa simples voz «rouca e doce» que «não volta no fresco silêncio²²³». No poema *La voce* é mais visível esse encontro entre *tacere* e *silere*, mediadores da própria *dor*:

Se a voz ressoasse, também o breve latejar
do silêncio que dura seria dor.²²⁴

Poderíamos dizer que na obra do escritor italiano o silêncio funciona como estrutura ou andaime da obra, enquanto que na António Ramos Rosa se está sempre à procura do silêncio, como fonte das coisas e, ao mesmo tempo, fio condutor, ponto de partida do poema: esse aspecto, na nossa opinião, está ligado às diferentes intenções dos autores que são – como já se disse anteriormente – compôr um *cancioneiro* feito por «ligações temporais» e reunido sob o título de *Lavorare stanca*, ou, como no caso do poeta português, construir um poema *infinito* onde, de facto, o silêncio é a «nascente²²⁵», ponto de partida:

Calar, calar talvez.
Querer dizer é demais.²²⁶

No silêncio vive a fala pobre e *muda*, exaltando a nudez do território em que o poema se enraíza e desenvolve na simplicidade que lhe pertence: «O simples se diz com a assinatura extrema | na ardósia do silêncio²²⁷». Isto gera um desejo que é, por sua vez, o milagre da poesia:

Quem ouviu tal silêncio
quem ouviu tal deserto
quem dormiu nesta cama
só poderá desejar
o súbito milagre do mundo

²²² *Ibid.*, p. 325

²²³ *Ibid.*, p. 205

²²⁴ *Idem*

²²⁵ «O silêncio era a nascente». *Facilidade do Ar*, *op. cit.*, p. 11

²²⁶ *Mediadoras*, *op. cit.*, p. 59

²²⁷ *Ibid.*, p. 17

muito para além dos olhos sujos dos homens²²⁸

Tudo é silencioso e «todo o movimento é silêncio²²⁹». A própria palavra *cavalo*, tão frequente na obra do poeta de Faro, é o *nome*, a «parede» que cobre o silêncio («O teu nome é uma parede que nos fala | sobre o teu silêncio²³⁰») e mostra o papel deste último: se cada coisa é sem voz, então o cavalo dá-nos a possibilidade e a ilusão da expressão, como se fosse a máscara posta em cima das coisas, para o significante tentar esconder a nudez do significado.

A poesia de Ramos Rosa é uma procura do essencial que passa pelo equilíbrio entre voz e silêncio, relacionados com a capacidade de olhar. Um exemplo deste equilíbrio entre ouvido e visão é oferecida pela colectânea *Nos seus olhos de silêncio*, em que emerge mais uma a necessidade de associar silêncio, pobreza e nudez, como já foi observado por Gastão Cruz²³¹. Os poemas deste conjunto parecem ecoar os de *O Grito Claro*, com os quais partilham o desejo de comunicar «as palavras nuas que silêncio veste» que depois irão aparecer com mais «evidência» em *Estou vivo e escrevo sol*:

São palavras, palavras. São
palavras.
Não respiram. Não falam.
São desertas²³²

É interessante ver como o poeta português concentra olhar e silêncio na figura de Murilo Mendes, cuja obra – como observou Joana Matos Frias²³³ – está envolta no *essencialismo* que é a fonte do seu próprio equilíbrio. No *olhar* de Murilo Mendes concentram-se as vozes originárias e o silêncio («O olhar de Murilo Mendes abre-se às forças da origem | e num lento silêncio até o fundo do imóvel²³⁴»), misturam-se visão e ouvido, numa «nupcial articulação»:

²²⁸ *Obra poética, op. cit.*, p. 44

²²⁹ RAMOS ROSA, António, *Três lições materiais*, Lisboa, Kairos, 1989, p. 11

²³⁰ *Ciclo do cavalo, op. cit.*, p. 15

²³¹ CRUZ, Gastão, *Nudez, evidência, pobreza, nas palavras de António Ramos Rosa. A propósito de Nos Seus Olhos de Silêncio*, in *A poesia portuguesa hoje*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, pp. 92-95

²³² *Antologia*, p. 147.

²³³ MATOS FRIAS, Joana, *A poética essencialista de Murilo Mendes*, in *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, XVII, Porto, 2000, pp. 287-305

²³⁴ *Facilidade do Ar, op. cit.*, p. 13

E o olhar abre-se imensamente às nascentes nocturnas
captando o eco perdido em cada coisa²³⁵

Ora, na poesia de António Ramos Rosa o silêncio aparece sobretudo como ponto vazio à espera de ser habitado, à espera de um «acontecimento» («Aconteceram hoje palavras como folhas | na tua nuca de silêncio²³⁶»), e espaço que – longe de ser veículo de mudez – funciona como *imagem*, impulso inicial de toda a criação, como notamos em *Proposições sobre «Le Domaine enchanté» de Magritte*, onde o poeta mostra – numa espécie de arte poética – este sentido mediador, colocado entre nada e palavra:

O que nos diz a imagem? Diz-nos o que é e não o diz.
Porque não é uma palavra. Antes um silêncio.
O seu sentido é uma promessa de sentido.²³⁷

Semelhante é a observação que se lê em *A Parede Azul*: «É que, em verdade, o silêncio na poesia é uma comunicação essencial com o desconhecido ou o indizível²³⁸». Seguindo este percurso, chegamos também ao aspecto metafísico de purificação, alcançada por meio da palavra dentro do silêncio: «Escuto na palavra a festa do silêncio». Este *oxímoro*, como escreveu Nuno Júdice²³⁹, é superado através um acto de *renomeação* que consegue «povoar o deserto | com a própria substância do deserto²⁴⁰» e que é de facto, mais um acto de criação. O conceito de silêncio, como é óbvio, caminha ao lado do de deserto, tão frequente na poesia do poeta algarvio, ao ponto de se tornarem o objectivo do homem sábio («O homem que vejo sobre o tronco da matéria | não é um profeta é um homem silencioso») que pode possuir as palavras que permitiriam o milagre da poesia:

Continuará ele mudo e vibrante como uma antena
ou dirá as palavras inesperadas

²³⁵ *Idem*

²³⁶ *Antologia poética, op. cit.*, p. 86

²³⁷ *Ibid.*, p. 106

²³⁸ *A Parede Azul, op. cit.*, p. 16

²³⁹ Sobre este aspecto ver também JÚDICE, Nuno, *A construção do poema em António Ramos Rosa*, in *A Viagem das palavras*, Lisboa, Edições Colibrí-IELT, pp. 103-108

²⁴⁰ *Antologia poética, op. cit.*, p. 251

que acenderão no silêncio da página as lâmpadas do seu silêncio?²⁴¹

Outra é a forma de espiritualidade que o silêncio representa na obra de Pavese. Ainda que não seja nosso objectivo analisar em pormenor a prosa pavesiana (visto o assunto do presente estudo ter por objecto de análise essencialmente a poesia), é necessario um breve *excursus* na produção narrativa do escritor italiano para percebermos com maior clareza o papel que o silêncio tem na sua obra: um fundo obsessivo e constante que enche todas as coisas. Ainda mais se pensarmos que para Pavese a *fuga* na metáfora²⁴² é uma das razões da escrita. Em *Paesi tuoi*, em particular, a metáfora gerada pelo simbolo é uma maneira de transformar as obsessões (sexo, sangue, morte) em figuras ou momentos filtrados pela etnografia (sacrifício, ritual, santuário): não por acaso o seu modelo é *Sanctuary* de William Faulkner. Mas aqui o silêncio se traduz em não-exprimido que, por sua vez, transmite um valor mítico e um sentido ritual. Se tomarmos o conto *Il campo di granturco*, notamos como Pavese nos oferece um exemplo teórico-prático da função do silêncio através do diálogo entre um rapaz e um campo de milho: o campo é o ponto de ideal retorno, o lugar em que o diálogo acontece sem a intervenção da palavra mas sim como metáfora de nascente e de vida:

Havia naquele crepitar contínuo um silêncio mortal, de lugar fechado e deserto, que entreabria no céu distante uma promessa de vida ignota, impérvia e sedutora como as colinas.²⁴³

Um aspecto importante na obra de Pavese (como já observamos, acerca do diálogo e da cumplicidade, em *I mari del sud*) está precisamente na utilização do silêncio como forma para compartilhar. Isto é evidente nos *Diálogos com Leucó*, como reparamos, por exemplo, em *A ilha*, onde Calipso tenta convencer Ulisses a abandonar a sua «ânsia de voltar para casa» mesmo através da partilha do silêncio: «É um bem recíproco, Ulisses. Não há verdadeiro silêncio se não for compartilhado²⁴⁴». Mas isto não é bastante para ele. Essa é a condição dos deuses, responde, que podem viver na paz do silêncio, mas o homem não – parece dizer – ele só pode procurar *a partir* do silêncio mas sem o considerar o

²⁴¹ *Versões/Inversões*, op. cit., p. 37

²⁴² BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Pavese o la fuga nella metafora*, in «Sigma», op. cit., pp. 165-188

²⁴³ *Férias de Agosto*, op. cit., p. 16

²⁴⁴ *Diálogos com Leucó*, op. cit., p. 87

seu verdadeiro objectivo ou a sua própria condição de existência: «Aquilo de que tenho saudades é parte viva de mim, mesmo tal como de ti é o teu silêncio²⁴⁵».

O silêncio pavesiano é um pano posto atrás da cena sendo que a sua presença permite abrir novos horizontes, relacionados, mais uma vez, com a capacidade de ocultar a voz, como observamos em *Paesaggio VI*:

A manhã
ter-se-á aberto num dilatado silêncio
atenuando as vozes²⁴⁶.

É justo reforçar que para estes dois escritores sempre virados para uma génese, também esta é uma maneira de procurar uma origem, e é uma extrema forma – em termos poéticos - para atingir um equilíbrio. O poeta deve ser capaz de se despir de tudo, tudo o que aprendeu, toda a realidade, tudo o que impede uma absoluta inocência²⁴⁷, como a essência é «mais do que uma palavra, é uma flexão do silêncio, o ouvido do espaço²⁴⁸»: compreender o valor positivo do silêncio é ser poeta, é ser criador.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Trabalhar cansa, op. cit.*, p. 253

²⁴⁷ Ver também VALLI, Donato, *Silenzio orfico e parola poetica (Semantica del silenzio)*, in *La retorica del silenzio, op. cit.*, pp. 363-371

²⁴⁸ RAMOS ROSA, António, *O que não pode ser dito*, Évora, Casa do Sul, [s.d], p. 15

O OFÍCIO DE ESCRITOR**3.1 A palavra nova**

Se por um lado o poeta é um *adolescente*, por outro lado o seu crescimento necessita, ao mesmo tempo, de uma «arte de amadurecer». É o próprio Cesare Pavese a apontar esta necessidade em vários momentos da sua obra, até escrever um breve ensaio dedicado a esta «arte»²⁴⁹: e é neste caso que – como na epígrafe de *La luna e i falò* – cita algumas significativas palavras do *King Lear* de Shakespeare: «Ripeness is all»²⁵⁰. Esta maturidade passa também pela procura de uma *palavra nova*, e tem a ver com o homem, em absoluto, e com a capacidade de a poesia amadurecer junto com ele. Neste sentido se aproximam as experiências de Pavese e Ramos Rosa, tradutores de mitos, que tentam renovar um mundo partindo de um outro mundo, e que também são tradutores de outras palavras e de outras línguas.

A união entre tradução e maturidade é o fundamento da obra destes dois poetas, junto com a procura de um *estilo*, aspectos relacionados directamente com a intenção social das respectivas obras e a transmissibilidade da linguagem. Pavese – homem «de fronteira» numa época também de fronteira, como escreveu Giovanna Romanelli²⁵¹ – liga a sua escrita e o seu destino literário à cultura anglófona – e nomeadamente norte-americana – desde os tempos da tese na Faculdade de Letras da Universidade de Turim, em 1930. Como testemunho deste interesse – que se tornará numa parte essencial do desenvolvimento da sua ideia de literatura – é importante ver o que ele próprio escreve num ensaio de 1946 intitulado *L'influsso degli eventi*. Para descobrir e renovar o seu mundo (a Itália) a sua geração tem de procurar «os homens e as palavras» noutro mundo, o da literatura e da cultura de outros países:

²⁴⁹ *L'arte di maturare*, in *La letteratura americana*, op. cit. pp. 329-333

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 330

²⁵¹ ROMANELLI, Giovanna, *La «parola nuova» nella ricerca letteraria di Pavese*, in *Cesare Pavese. Tra «destino» e «speranza». Nuova Rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, I Quaderni del CE.PA.M, pp. 73-87

L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo. Niente di strano se quest'opera di conquista di testi non poteva esser fatta da burocrati o braccianti letterari, ma ci vollero giovanili entusiasmi e compromissioni. Noi scoprimmo l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna.²⁵²

Pavese é admirador da literatura inglesa, tendo como seu ponto de referência Percy Bysshe Shelley (de que traduz, não por acaso, *Prometheus Unbound*), que considera como o maior representante dos ideais oitocentistas, veiculados pela Revolução Francesa. Os valores identificados em Shelley transferem-se não muito tarde numa admiração por Walt Whitman, poeta que considera criador de um palco moderno, de um cenário que só podia aparecer e crescer na América *mítica*. No espólio da obra pavesiana, foi encontrada uma tentativa de tradução, de 1925²⁵³, de *Passage to India* de Whitman, mostrando a grande importância que o poeta de *Song of Myself* teve na vida literária de Pavese, e em particular entre 1925 e 1930, enquanto se estava a formar a sua identidade de jovem escritor. Isto demonstra como era fundamental, já naquela altura, o acto da tradução, bem como esta necessidade já lhe era necessária para a própria criação:

Eppure, e me lo debbo ficcar bene in testa, se voglio riuscire grande debbo durare a comporre di mio e tradurre per almeno sei ore al giorno.²⁵⁴

Pavese traduz – além dos citados Melville, Whitman e Shelley – também John Dos Passos, Daniel Defoe, Sherwood Anderson – entre outros – e, aliás, patrocina a tradução da *Spoon River Anthology* de Lee Masters, feita pela sua 'aluna' Fernanda Pivano. A tarefa de «traduzir seis horas por dia» paralelamente à própria escrita, tem sobretudo a função de manter uma contínua relação com os modelos e, desta forma, conseguir um estilo que se quer universal, como a poesia de Whitman. A escolha deste poema do escritor americano, longe de ser casual, permite-nos observar quais são os tópicos principais dos interesses de Pavese²⁵⁵, tanto na tradução como na criação da obra. A figura dominante do poema é a do *pioneiro* (aliás, assunto dos primeiros capítulos da citada tese de

²⁵² *La letteratura americana, op. cit.*, p. 223

²⁵³ PIETRALUNGA, Mark, *Il mito di una scoperta: Pavese traduce Passage to India di Walt Whitman*, in *Cesare Pavese: atti del Convegno internazionale di studi*, op. cit., pp. 111-131

²⁵⁴ PAVESE, Cesare, *Lotte di giovani e altri racconti (1925-1930)*, Turim, Einaudi, 1977, pp. 70-71

²⁵⁵ *Il mito di una scoperta, op. cit.*, p. 114

licenciatura²⁵⁶) de precursor, como os citados por Whitman: Colombo, Gama, Adão e Eva²⁵⁷, figuras associadas ao arquétipo do místico, do pai, do homem primitivo, que representam a inocência. A poesia europeia, e nomeadamente a italiana, diz Pavese, precisa de renovar-se e então de abrir-se ao *selvagem* de que os americanos são representantes, como se lê no ensaio sobre Herman Melville: «Non a caso Melville è un nordamericano. Questi ultimi arrivati della cultura che, dai suoi difensori, sono tenuti responsabili del rimbarbarimento dei nostri ideali e, biasimo escluso, con ragione, han molto da insegnarci a questo proposito. Loro sì, hanno saputo rinnovarsi, passando la cultura attraverso l'esperienza primitiva, reale, ma non, com'è l'andazzo da noi rinnegando un termine per l'altro, bensì, attraverso ciò che si chiama la vita, arricchendo, temprando e potenziando la letteratura²⁵⁸». A reflexão sobre as literaturas estrangeiras (em particular a americana) e a tarefa de tradutor impõem-se como momento fundamental pela arquitectura poética pavesiana: o objectivo é voltar a ser bárbaro («rimbarbarimento»), despir-se da cultura, ser *pioneiro*, precursor de uma palavra nova, pobre, essencial. O trabalho de poeta passa por esta obrigação: escavar, encontrar a substância, «eliminar cada vez mais os objectos», e então encontrar um estilo que seja renovado e, por sua vez, único.

Um exemplo muito interessante de experimentação é o que podemos observar na novela *Ciau Masino*, escrita em 1932 e só publicada postumamente em 1968²⁵⁹. Aqui misturam-se conto e poesia, até criar uma reflexão sobre a modernidade, sobre a língua, sobre a própria estrutura da obra. A prosa anda ao lado da poesia (uma lírica cada duas prosas) e é justamente neste caso que, justaposta às vivências de Masin e Masino, aparecem certos poemas que serão depois incluídos em *Lavorare stanca* (*I Mari del Sud* e *Antenati*) e outros que se encontrarão na secção seguinte, *Attorno a Lavorare stanca* (*Le maestrine*, *Il Blues dei blues*, *Il vino triste* e *Donne perdute*).

O que agora nos importa sublinhar acerca desta obra, é o modelo que está na origem dela: o labirinto linguístico de *Our Mr Wrenn* de Sinclair Lewis,

²⁵⁶ PAVESE, Cesare, *Interpretazione di Whitman*, tesi di laurea, Università di Torino, 1930. A este propósito ver também POPIÉLA, Philippe, *La genesi della tesi di Cesare Pavese sull'interpretazione della poesia di Walt Whitman*, in *Ritorno all'uomo*, op. cit., pp. 104-118

²⁵⁷ WHITMAN, Walt, *Folhas de Erva*, tradução de José Agostinho Baptista, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pp. 312-322

²⁵⁸ *La letteratura americana*, op. cit., p. 73-74

²⁵⁹ PAVESE, Cesare, *Ciau Masino*, in *Tutti i racconti*, organizaçãao por Mariarosa Masoero e Marziano Guglielminetti, Turim, Einaudi, 2006, pp. 319-444

traduzido por Pavese em 1931. A experimentação de uma nova linguagem, um conjunto de dialecto e americanismos é paralela à observação de uma sociedade de um ponto de vista inédito, que tem em conta duas periferias, a americana e a do Piemonte, valorizando a viagem literária como forma de pesquisa dentro de outras realidades e dentro de outras linguagens. E esta viagem é feita pelo poeta para ser oferecida aos outros homens, como se lê num apontamento do diário de 7 de Outubro de 1935:

O poeta é sobretudo descobridor. Ler um novo poema significa aprender a ver o mundo de uma maneira nova. Por isso, um poeta tem necessidade de leitores, da mesma maneira que um descobridor precisa que sucessivos viajantes percorram a via aberta por ele. O valor da obra do descobridor não está na utilidade das viagens que se fazem depois: isso é problema dos futuros viajantes, dos leitores. O descobridor não é entendido em utilidade. É entendido em dúvida, em coragem e em certeza.²⁶⁰

O problema da linguagem é central em *Ciau Masino* assim como em *I Mari del Sud*, poema que fecha a primeira parte da «novela». Desta forma é introduzido um dos objectivos principais da literatura pavesiana: a *universalidade* que abre o caminho ao renascimento. Neste sentido, é-nos explicado concretamente no ensaio sobre Sherwood Anderson (o qual aliás inclui uma secção titulada *Middle West e Piemonte*) como os grandes autores da terra natal (Alfieri, Calandra, D’Azeglio, Abba) tinham acabado de iniciar a obra de universalização necessária que ainda estava à espera de acontecer e que podia ser realizada segundo o exemplo dos americanos²⁶¹. Através do paralelo América/Piemonte, Pavese cria uma relação entre duas terras, dois universos longínquos que têm em comum o campo, o trabalho, o desespero: neste território de fronteira encontra-se o terreno fértil para edificar uma criação de inspiração universal.

É natural que o trabalho, *o ofício de escritor*, nesta altura da vida, esteja ainda numa fase embrionária, mas o exemplo de *Ciau Masino* – contendo composições que irão participar no projecto de *Lavorare stanca* – parece bastante significativo para espelhar a obra «de escavação» e a mediação que o

²⁶⁰ *O Ofício de Viver, op. cit.*, p. 396

²⁶¹ «Noi, piemontesi, pensiamoci, nel nome dei quali, è cominciata storicamente questa rinascita e che, a cominciare appunto dall’Alfieri, attraverso il D’Azeglio, l’Abba, fino al Calandra, e più giù, non abbiamo mai avuto quell’uomo e quell’opera che, oltre ad essere carissimi a noi, raggiunghessero davvero quell’universalità e quella freschezza che si fanno comprendere a tutti gli uomini e non soltanto conterranei». *La letteratura americana, op. cit.*, p. 36

seu autor faz entre língua e mundo de adopção – o inglês e a América – e o seu mundo – Santo Stefano Belbo, Turim, o dialecto.

A renovação da palavra tem de passar pela tradição, pela terra: por isso, ao lado da América, põe-se o dialecto ou a inflexão dialectal, misturando-se com a língua italiana. Os escritores americanos – que se põem na linha inovadora de Whitman – permitem descobrir a possibilidade de uma *nova* língua, um idioma feito de estrangeirismos, expressões e sintaxe dialectais, utilização de calões, com o objectivo de aproximar-se cada vez mais ao homem. Esta *revolução* passa pelo contacto com a língua do «homem vivo» e, por consequência, com a vida: através dos americanos, o escritor de Santo Stefano Belbo aproxima-se da sua terra e percebe que é preciso experimentar, misturar e edificar – antes de uma literatura – um estilo e uma linguagem. Isto nem se pode reduzir a uma utilização do dialecto (esperimentada nos mesmos anos por outros escritores) como é um estilo que o inclui entre outros elementos, quer sejam americanismos, idiotismos, calões ou a linguagem do *blues* e do *jazz*²⁶²: «Non il dialetto crudo ancora troppo locale – come fanno qui da noi gli specialisti dialettali che, anche negli esempi più insigni, conservano sempre qualcosa di un po' gretto – ma una nuova intramatura dell'inglese, tutta fatta di idiotismi americani, di uno stile che non è più *dialetto*, ma *linguaggio*, ripensato, ricreato, *poesia*. Nel racconto scritto da Anderson sempre echeggia così il narratore americano, l'*uomo vivo*²⁶³».

O que Pavese quer traduzir é a necessidade – na poesia, como na prosa – de um novo ritmo, um verso *livre* modelado na lição de Whitman, junto com a procura de uma palavra *selvagem*, aspecto que os americanos lhe oferecem como grande exemplo. Vale a pena acrescentar que, também ao abrigo desta tendência para a América, se pode encontrar uma vocação pelo regresso: a 'viagem' ao Novo Mundo é feita para *regressar* ao Piemonte, e a descoberta do inglês caminha paralela à *descoberta* do dialecto: a consciência disto é a base da sua produção literária.

A menção ao aspecto selvagem da realidade e da palavra, leva-nos à ideia de literatura «anti-literária» que o escritor italiano promove, apesar da sua ligação com os clássicos, antigos e modernos. O que lhe parece faltar na

²⁶² O primeiro episódio de *Ciau Masino* intitula-se mesmo «Il Blues delle cicche» e também uma das últimas composições (em inglês) tem por título «Last blues to be read some day».

²⁶³ *Ibid.*, p. 43

literatura europeia a ele contemporânea, é mesmo a capacidade de contar e representar o *selvagem* de uma forma compreensível a um leitor *universal*. Esta tarefa é a própria matéria da poesia, como lemos noutro trecho de *Il mestiere di vivere*:

A poesia é, *agora*, o esforço para aprender a superstição – o selvagem – o nefando –, para lhe dar um nome, isto é, para o conhecer, para o tornar inócuo. Eis porque a arte verdadeira é trágica – é um esforço. A poesia participa em tudo o que é proibido pela consciência – ebriedade, amor-paixão, pecado – mas tudo resgata pela sua consciência contemplativa, isto é cognoscitiva.²⁶⁴

Mesmo por *redescobrir* a inocência desmascarando o «nefando», a literatura americana parece a Pavese, como se disse, a via de eleição. Aquele universo tem em si a simplicidade do novo e a urgência de liberdade de que sobretudo a escrita precisa: e é da América que chega o contraste cidade/campo encenado pelo autor de *Lavorare stanca*, assim como o conceito de *fronteira* que anda ao lado do de «landlessness» e de lugar único. A tarefa de tradutor é portanto necessária para abrir os horizontes da escrita e para divulgar a necessidade de universalidade e de liberdade: neste sentido Pavese, como António Ramos Rosa, mais do que poeta *e* tradutor é um *poeta-tradutor*²⁶⁵, cuja função é ao mesmo tempo a de transmitir realidades literárias desconhecidas e a de «construir-se» como poeta.

A relação que os dois escritores têm com a tradução é, todavia, bastante diferente, consoante as necessidades e os interesses, não apenas literários. É importante lembrar que Pavese participou – junto com, entre outros, Elio Vittorini, Emilio Cecchi e Mario Praz – na ‘importação’ da literatura americana em Itália: missão que teve o apoio de várias editoras emergentes, como eram na altura, por exemplo, a Einaudi e a Frassinelli. A actividade de tradutor de Pavese é focada principalmente na publicação e divulgação científica de obras literárias estrangeiras, de acordo com um ou mais projectos culturais e, ainda que fruto do seus interesses mais íntimos, segundo uma óptica editorial.

Diferente é o caso do poeta algarvio. O seu crescimento intelectual e, então, a sua *maturidade*, desenvolve-se à luz de duas esferas linguísticas, a

²⁶⁴ *O Ofício de Viver, op. cit.*, p. 282

²⁶⁵ COUTINHO MENDES, Ana Paula, *O mapa interiorizado de um poeta-tradutor*, in RAMOS ROSA, António. *Voz consonante. Traduções de poesia*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2006, p. 8

francófona e a hispanófila, e o seu *ofício* é caracterizado por duas actividades separadas: as traduções de poesia, conforme os seus interesses poéticos, e as traduções feitas por ‘profissão’, não sempre estritamente ligadas à sua actividade literária. Ramos Rosa traduz poesia essencialmente para se formar como poeta, experimentando uma mediação entre linguagens²⁶⁶, e esta sua tarefa é fundamental, como é evidente, para a sua maturidade de escritor.

A leitura de Paul Éluard, René Char, Henri Michaux, Ulalume Gonzalez de León, Eugenio Montejó, Vicente Aleixandre, Yves Bonnefoy, Jean Tortel, César Vallejo, Roberto Juarroz – para nomear alguns dos mais admirados por ele – gera a necessidade de apropriar-se daquelas linguagens poéticas por meio da ‘escavação’ que a tradução é. Os poemas escolhidos são claramente ligados com os tópicos da sua própria obra, assim como os seus ensaios sobre poesia tratam de aspectos e problemas muitas vezes gerados pela leitura das obras traduzidas²⁶⁷. A intertextualidade torna-se numa maneira essencial para se formar, para focar os pontos nodais de uma investigação literária, para modelar um estilo e para plasmar uma arte poética que permita «escudar-se». Um exemplo disto nota-se através de um poema como *A poesia deve ter por fim a verdade prática* de Paul Éluard, o qual é de facto uma declaração de intentos partilhada, quase uma arte poética que Ramos Rosa, com o acto da tradução, faz sua:

Ao ritmo do meu coração levar-vos-ei
Estou sem forças vivi e vivo ainda
Mas eu me espanto de falar para vos arrebatat
Quando eu queria libertar-vos para vos confundir²⁶⁸

Mesmo nas primeiras publicações da revista *Árvore*, o poeta de Faro parece dar mais importância às traduções dos poetas que ama e considera fundamentais, do que aos seus próprios poemas. O único poema publicado no primeiro fascículo da revista é *Viagem através de uma nebulosa*²⁶⁹, enquanto as outras suas intervenções, naquele caso, constam exclusivamente de traduções de alguns poemas de René Char e de um ensaio sobre a poesia deste. A insistência

²⁶⁶ Ver também António Ramos Rosa. *Um Poeta in Fábula*, op. cit., pp. 44-45

²⁶⁷ A este propósito ver RUBIM, Gustavo, *O poema ao engendrar-se*, in *Arte de sublinhar. Ensaio*, Lisboa, Angelus Novus, 2003, pp. 141-153

²⁶⁸ *Voz consonante*, op. cit., p. 36

²⁶⁹ *Árvore*, op. cit. p. 10

com os poetas estrangeiros leva consigo, para além do interesse pessoal e poético, também um interesse social e uma missão de mediação órfica: devem ser divulgadas as obras de respiração universal, tem que ser promovido o diálogo.

Isto é o que Ramos Rosa quer fazer através da publicação de traduções e ensaios interligados, pois a sua vocação de tradutor é paralela à de ensaísta e os textos de crítica são muitas vezes reflexões simultâneas acerca da actividade ou da *linguagem* de um poeta, no sentido mais amplo possível. No breve ensaio *À margem duma leitura de René Char*²⁷⁰, publicado no primeiro número de *Árvore*, Ramos Rosa salienta mesmo a necessidade da poesia ser uma mensagem feita por «rigor e fecundidade», conflito que o poeta francês – como Éluard e Aragon – resolve num rigoroso equilíbrio de «arte, inteligência e emoção». É interessante notar como algumas das traduções feitas por Ramos Rosa têm uma ligação especial (às vezes velada) com a figura de Orfeu, sempre relacionada com a missão do poeta entre os homens. Isto acontece, por exemplo, na prosa poética de Char traduzida e intitulada *Comunhão Formal*, que tem um tom oracular, quase profético, escondendo a sombra do cantor trácio: «No limiar da inércia, o poeta constrói como a aranha a sua estrada no ar. Em parte oculto a si mesmo, aparece aos outros, nos raios do seu singular ardil, mortalmente visível²⁷¹».

Outro poeta admirado e traduzido por Ramos Rosa, e que nos interessa na óptica deste caminho órfico, é Eugenio Montejo. Também o escritor venezuelano transforma o mito antigo num mito moderno, utilizando-o para representar a função do poeta «exposto» e «só» no meio da humanidade. Lê-se em *Poeta exposto*:

Não adivinho a minha origem, o meu futuro,
ainda que pelo sangue seja fiel às palavras
e possa jurar que quanto escrevo
provem como eu próprio de algo muito longe...
Poeta exposto, errando na intempérie,
o meu único pai é o desejo

²⁷⁰ *Ibid.* pp. 45-47

²⁷¹ *Voz consonante, op. cit.*, p. 32

e a minha mãe a angústia de ser orfão na terra.²⁷²

Se tomarmos o ensaio *Eugénio Montejo e a impossibilidade do canto*, reparamos como a necessidade do poeta português de se aproximar a este autor e traduzir a sua obra cresce junto com uma unidade de questões. Nesse ensaio, Ramos Rosa sublinha como o Orfeu de Montejo luta para encontrar uma comunhão com os homens ainda que, apesar da sua vontade, não consiga alcançá-la: nisto estão a impossibilidade do canto e a mudez, o «silêncio» do poeta²⁷³. Um aspecto que une a poesia de Ramos Rosa à de Montejo é também a recorrente utilização de elementos como o cavalo, a árvore, a casa e o próprio grito, cuja intensidade é transmitida por uma atenta modelação da linguagem. A relação com o poeta venezuelano leva a uma mais geral reflexão sobre os *gritos* que aproximam a maioria dos poetas que o autor de *Viagem através de uma nebulosa* traduz. O grito «nu» de Éluard em particular transforma-se num grito «claro» na poesia de Ramos Rosa mas a própria vontade de gritar passa pela observação do seu modelo, feita mesmo por meio da tradução. Escreve Éluard:

E o meu grito nu sobe um degrau
Da escadaria imensa da alegria
E esse fogo nu que me pesa
Torna a minha força suave e dura²⁷⁴

Note-se que também neste caso encontramos vários elementos que irão fazer parte da poesia de Ramos Rosa, como a presença do fogo («nu» como o grito), a utilização de antíteses («força suave e dura») e o processo de «depuração»²⁷⁵ da linguagem. E esta simplicidade que a poesia quer alcançar tem como objectivo a liberdade e como meio o diálogo: neste sentido, o caminho de Ramos Rosa é comum ao de Pavese e é desta forma que ambos os poetas tentam modelar uma *palavra nova* com a ajuda da tradução.

Como já foi observado²⁷⁶, acima deste interesse dos poetas está o desejo de encontrar o «próprio» e o «alheio» dentro da língua materna. No caso de

²⁷² *Ibid.*, p. 203

²⁷³ *A Parede Azul*, op. cit., pp. 203-208

²⁷⁴ *Voz Consonante*, op. cit., p. 65

²⁷⁵ COUTINHO MENDES, Ana Paula, *António Ramos Rosa numa constelação poética francesa*, in *Relâmpago*, nº5, op. cit., pp. 33-49

²⁷⁶ *Voz consonante*, op. cit., p. 13

Pavese, aliás, a experimentação chega até à escrita numa língua estrangeira, como acontece na sua última colectânea publicada, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, onde há dois poemas em inglês (*Last blues to be read some day* e *To C. From C.*) e outros em que pelo menos o título está em inglês (*In the morning you always come back*, *You wind of March*, *The night you slept* e *The cats will know*).

Os escritores, para mais, que estes dois poetas amaram ao ponto de se empenharem na tradução da sua obra, pertenciam a uma esfera política que os respectivos fascismos consideraram durante muito tempo ‘inimiga’ (sobretudo a França e os Estados Unidos, nações liberais que não se encaixavam nos pressupostos das ditaduras então vigentes em Itália e Portugal). O trabalho de tradução, então, ganha mais um significado: o de veículo privilegiado de liberdade e de abertura, contribuindo para a criação de uma linguagem universal que é desabafo e alvo da poesia. Isto é o que, a nível literário, se apelida de maturidade: ser mais uma vez mediador, intermediário e assim tradutor de particulares universos, necessários no objectivo último de tocar cada vez mais homens, cada vez mais realidades.

3.2 *Um lugar no mundo*

Como Orfeu regressa ao mundo depois da sua descida infernal, o poeta regressa à sociedade e sente logo o dever e a necessidade de tomar parte dos acontecimentos dos homens. Pavese e Ramos Rosa não se envolvem explicitamente ou directamente no plano político, apesar de terem participado de diferentes formas no momento histórico em que viveram. Por isso, parece interessante observar através de algumas obras, como eles intervêm na vida social, demonstrando que o poeta, ainda que *isolado* «num quarto só num quarto só», é sempre revolucionário, se bem que não faça da revolução propriamente dita a sua profissão de fé mas tente comunicar de outra maneira o seu desejo de *libertação*. Lê-se em *O princípio criador*:

Toda a arte tem por função regenerar a existência, o que implica virtualmente a revolução da sociedade. A repressão, normalmente ligada a toda a sociedade, é superada pela criação que se liberta das estruturas repressivas para conquistar a espontaneidade do informúlável. O que artista nos oferece são as figuras do mundo elementar na sua frescura primordial²⁷⁷.

De que forma Orfeu pode *oferecer* essas «figuras» à sociedade na qual se encontra envolvido, especialmente se considerarmos o tecido político e histórico em que se insere? Torna-se interessante escolher como exemplos de «regresso ao homem» duas obras que chegam ao público em momentos diferentemente cruéis: *Lavorare stanca* e *Ciclo do cavalo*.

O conjunto pavesiano foi publicado pela primeira vez em 1936 nas edições da revista *Solaria* e sucessivamente pela editora Einaudi de Turim (ligada ao poeta durante toda a vida) em 1943, numa re-edição ampliada e marcada pelos poemas escritos durante o exílio em Brancaleone Calabro de 1935²⁷⁸: a sua composição e publicação põem-se, então, entre a ascensão e a queda oficial do governo Mussolini (1922-43). O livro de Ramos Rosa – preso pela PIDE em 1947 por causa da adesão ao Movimento de Unidade Democrática (MUD) – aparece depois do 25 de Abril²⁷⁹, e tem novamente no seu centro o *grito*, mas o grito de «liberdade livre» de um *cavalo* que já não tem limites.

Ora, para além das diferenças históricas, cronológicas e geográficas, estas duas obras diferem também no resultado, como a mensagem de Pavese não pode de maneira alguma transmitir libertação mas apenas, como se nota desde o título, o *cansaço* de um trabalho que nasceu e se desenvolveu num contexto social totalmente inimigo («Vale a pena ser-se só, para se estar cada vez mais sozinho?»²⁸⁰), escreve no poema que dá o nome à obra). Por quanto ele não fosse um opositor material do regime, a crítica censurou *Una generazione* e considerou «imoral» outros seis poemas²⁸¹, embora a obra – ainda que de matriz não fascista – nunca chegue a ser abertamente anti-fascista. Estamos aqui no centro do problema existencial do escritor de Santo Stefano Belbo, sempre

²⁷⁷ RAMOS ROSA, António, *A Parede Azul*, op. cit., p. 28

²⁷⁸ LAJOLO, Davide, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milão, Il Saggiatore, 1960

²⁷⁹ Para todas as informações biográficas sobre Ramos Rosa ver António Ramos Rosa. *Um Poeta in Fabula*, op. cit., pp. 29-33

²⁸⁰ *Trabalhar cansa*, op. cit., p.181

²⁸¹ Entre as quais *Pensieri di Dina*, *Il dio-caprone*, *Balletto* e *Paternità*. Escreve Pavese, anos depois, numa carta a Italo Calvino: «Mi attendevo l'onore della censura politica e quelli me la fanno puritana». Cfr. GUGLIELMINETTI, Marziano, *Introduzione*, in *Le poesie*, op. cit., pp. VIII-IX

dividido entre vontade e incapacidade de *acção*: não por acaso *La casa in collina* e *Il carcere*²⁸² - contos-romances ligados estritamente com a agonia da guerra – foram por ele reunidos sob o título significativo de *Prima che il gallo canti*, que lembra a traição dos ideais de que o próprio São Pedro – negando por três vezes conhecer Cristo mesmo que o ame – é símbolo.

Se quisermos ler em *Trabalhar cansa* um hino ao homem moderno, na linha de *Leaves of Grass* de Walt Whitman, somos obrigados a reparar que a humanidade pavesiana, surpreendida pela queda da democracia liberal, transforma em *medo* o optimismo oitocentista do poeta americano. O que parece mais próximo da obra de Whitman é a estrutura dos versos (ainda que Pavese definisse apenas «instintivo»²⁸³ o ritmo da sua métrica), que desvenda a tendência do poeta pelo poema-conto, seguida poucos anos depois pelo abandono quase definitivo da poesia pela narrativa. As personagens de *Lavorare stanca* compõem uma *comédia humana* que se aproxima mais da de outro poeta americano amado por Pavese – o Edgar Lee Masters da *Spoon River Anthology* – por serem demasiadamente presos na dureza e na normalidade do dia a dia e nunca directamente envolvidos na imortalidade dos grandes acontecimentos históricos. Nessa óptica é possível afirmar que Pavese trata com particular ternura personagens que, cada um à sua maneira, têm um papel órfico de mediadores, como o padre de *Proprietari* (que acompanha a sua mãe para o cemitério com o ritual de todos os mortos mas concede em rezar «um pouco mais»²⁸⁴), ou o músico autodidacta de *Fumatori di carta*, versão poética do amigo Pinolo Scaglione, que aprende sozinho a tocar o clarim e depois ensina a música aos outros:

Toca com secura esta noite, apesar dos músicos
que ensinou um a um. Não presta atenção ao fragor
da chuva nem à luz. O rosto severo
mordendo o clarinete, fixa atento uma dor²⁸⁵

²⁸² Os contos referem o sentimento de inacção (*La casa in collina*) ou a impossibilidade de acção (*Il carcere*). Cfr. PAVESE, Cesare, *Prima che il gallo canti*, Turim, Einaudi, 1949.

²⁸³ *O ofício de poeta*, in *Trabalhar cansa*, op. cit., pp. 288-290

²⁸⁴ «Il mio prete quel giorno portava la stola | dei suoi altri defunti, ma sopra la bara | spruzzò a lungo acqua santa e pregò anche più a lungo». *Le poesie*, op. cit., p. 20

²⁸⁵ *Trabalhar cansa*, p. 229

Como foi observado por Marziano Guglielminetti, o pacto de leitura da obra está mesmo na impuridade e nos contrastes, não apenas das personagens, mas sobretudo da língua e da métrica escolhidas, que estão muito longe da moda hermética do seu tempo. A pureza concentra-se na unidade da paisagem, quase sempre compacta e densa, pois o eu poético deste Orfeu é fotografado na sua solidão, enquanto observa, por exemplo, a distância entre a sua comida e as estrelas, como se vê nos versos de *Mania di solitudine*:

Aqui no escuro, sozinho,
o meu corpo está tranquilo e sente-se soberano²⁸⁶.

Num outro poema, *Poggio Reale*, incluído na edição de 1943 e escrito durante o ano do exílio, a solidão já não é «mania» mas obrigação, desespero, céu «quadrado» como o de uma cela, que só permite ver uma nuvem, em contraste com a liberdade das andorinhas e das gentes que se ouvem passar fora da prisão:

Aparece uma nuvem
espessa e branca, que se demora, no quadrado do céu.
Distingue casas espantadas e colinas, cada coisa
que se vislumbra no ar, vê pássaros esvaporidos
que deslizam no ar. Viandantes tranquilos
carinham ao longo do rio e nenhum deles repara
na pequena nuvem.²⁸⁷

O cavalo de Ramos Rosa entra em cena de repente e traz consigo um *dia claro*. Ele é a conjunção de todos os elementos naturais e materiais e, por isso, é representação do vigor: é diamante, terra, água, fogo, pedra, músculos, lâmpada. É reunião de esperanças e vontades, desabafo de medos, rapidez de acção que não se deixa capturar:

Já alguém viu o cavalo? Vou aprendê-lo
no jogo das palavras musculares.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 73

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 62. A propósito deste poema, ver também Giorgio Bàrberi Squarotti, *La reinvenzione della poesia: un esempio di Cesare Pavese*, em *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi*, op. cit., pp. 7-12

Alento alto, volume de vontade
força do ar nas ventas, dia claro²⁸⁸

A viagem do cavalo é espontânea, como não passa para um processo de *decisão* («O cavalo decide antes ainda | da decisão, na planície²⁸⁹»), mas nem sequer é totalmente instintiva, sendo o seu desejo sexual também capacidade de criação, onde o poeta tenta encontrar o seu canto («Tão rasteiro me faço para o ver²⁹⁰»). A rápida passagem deste cavalo é também *fábula*, sendo ele sémen gerador de luz e de paz, de um «desesperado encanto» capaz de atravessar os homens para comunicar uma mensagem de liberdade. Com efeito, o seu percurso é construído por paragens e partidas, pausas de reflexão e, sobretudo, pela sua descida interior. Este *ciclo*, reduzindo-se constantemente, leva o cavalo para a sua queda iniciática nos infernos, necessária para se conhecer. No meio do caminho, como foi para Dante, esse cavalo-poeta pára, pois tem a necessidade de trocar a força e a rapidez com o raciocínio e a busca de sentido:

Onde a boca cai cai o sol do cavalo.
Ó boca exasperada nas raízes, nas pedras,
Ó boca envenenada pelo verde da treva.
Onde o sol do cavalo? Água subterrânea²⁹¹

O que ele encontra é a confusão de cores e luzes, visões que roçam uma renascença: a perda de rumo é, mais uma vez, um momento fértil para o cantor em busca da sua Eurídice, agora vislumbrada, e uma etapa que não pode evitar: «Onde a boca cai cai o cavalo e caio». Esta parábola reflete sobre a génese de uma nova sociedade que se descobre livre depois da obscuridade da repressão, que quer abrir-se final e totalmente, gritar e olhar para todos os lados, como o Álvaro de Campos do *Ultimatum*. Depois de ter visto o vazio que está atrás dele, o cavalo está pronto para o galope e – tendo já sido «negro e sobretudo negro» aparece finalmente na brancura, como a página à espera do poema ou o povo à procura de um novo Verão²⁹².

²⁸⁸ *Ciclo do Cavalo, op. cit.*, p. 8

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 9

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 12

²⁹¹ *Ibid.*, p. 24

²⁹² «o cavalo varado abria a noite inteira | ao aroma de Junho, aos cravos e aos dentes». *Ibid.*, p. 21

Observou Yvette K. Centeno²⁹³ que este cavalo, reunindo em si treva e luz, faz pensar no caminho alquímico, onde não é possível transmutação no branco sem passagem pelo negro. Desta forma, ele torna-se, assim, um dos maiores Orfeus mascarados de Ramos Rosa e o seu destino é inseparável dos do homem e do canto:

O meu trabalho é este sobre a página branca
com a lâmpada branca desvendar as cores
do dia e do cavalo, o crescimento sóbrio,
dilatação de vasos, circulação de rios²⁹⁴

Com a recuperação do cavalo, que agora corre «já no corpo com a vida do fogo²⁹⁵», o poeta pode realizar o seu papel entre os homens: o próprio poema possui o veículo para ser transmitido, como a «pedra é já pão» e, então, *alimento* da corrida de que é protagonista. O ciclo está agora acabado: matéria e espírito fundem-se como símbolo de equilíbrio e de unidade, que a poesia e arte em geral representam e completam.

Como escreveu Eduardo do Prado Coelho, a de Ramos Rosa não é uma poesia sobre política²⁹⁶. Apesar disto, tem uma vocação social, pois a necessidade de intervenção pode aparecer explícita – como acontece na colectânea dedicada ao general Vasco Gonçalves, símbolo e vítima da provisoriedade da pós-revolução – ou mascarada pelas palavras, como nos versos de *Daqui deste deserto onde persisto*, incluído em *A nuvem sobre a página*, de 1978:

Que tenho eu a dizer
neste país
se um homem levanta os braços
e grita com os braços
o que de mais oculto havia
na secreta ternura de uma boca
que era a única boca do seu povo
Que posso eu fazer senão

²⁹³ CENTENO, Yvette K., «Ciclo do Cavalo» de António Ramos Rosa: uma leitura, in *Revista Colóquio/Letras*, nº 35, Janeiro de 1977, p. 41-46.

²⁹⁴ *Ciclo do Cavalo*, op. cit., p. 75

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 47

²⁹⁶ *Ramos Rosa: once lâmpadas a iluminar a sua poesia*, op. cit., p. 209

daqui
deste deserto
em que persisto
chamar-lhe camarada²⁹⁷

A intervenção é feita por meio da *camaradagem* com homens que merecem a «ternura» da poesia. Aliás, em *As marcas no deserto*, obra marcada explicitamente pela intenção político-social, Ramos Rosa manifesta abertamente a sua solidariedade para com o chamado «Movimento de 1977», através da dedicatória do livro «Aos oitenta mil jovens que se reuniram em Bolonha, em 1977²⁹⁸». Os acontecimentos de Março de 1977 – que se seguem à morte do estudante Francesco Lorusso, assassinado pela mão dos polícias – culminam na manifestação de 12 de Março daquele ano. Às pessoas que lá se reuniram é endereçada *As marcas no deserto*, e é por meio deles que a própria poesia pode interrogar-se sobre a sua função e a sua posição na História. Nesta obra de 1979, as expectativas do precedente *Ciclo* parecem desiludidas, como se a época de esperança já tivesse acabado, deixando novamente espaço pela (re)aparição da guerra. Apesar disto, a poesia tem que continuar a sua obra entre os homens com a sua «subversiva ternura», sendo esta a sua função primária. Também neste sentido o poeta torna-se num Orfeu, interrogando o seu próprio canto, sustentando a luta dos outros homens, tomando parte – com os seus meios – nos acontecimentos do mundo:

E tu estarás contra a morte
e contra a morte da linguagem morta
ouro novo de humor das árvores
cinema dos membros revoltados livres
cima do chão repleto de amorosos corpos
subversiva ternura contra os aparelhos sinistros
e jovens jovens jovens com as armas do amor²⁹⁹

Voltando agora ao *Ciclo do Cavalo*, é evidente que a claridade alcançada por Ramos Rosa, ainda que através de um doloroso caminho, sublinha a geral ausência de uma paz e de um sossego nos versos de *Lavorare stanca*. Para além

²⁹⁷ *Antologia poética, op. cit.*, p. 162

²⁹⁸ *As marcas no deserto, op. cit.*, p. 22

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 51

das naturais diferenças de temperamento, de estilo e de pensamento dos dois poetas, podemos afirmar que as duas obras começam em pontos semelhantes para depois seguirem percursos divergentes, mesmo por causa das razões históricas que as sustentam. O «dia claro» de Ramos Rosa nasce num contexto de entusiasmo geral, num país e numa altura em que a constante erosão social já conseguiu vencer a repressão de um regime ditatorial: o cavalo é, enfim, representação de empenho, fé, força, coragem, e leva consigo o resultado de uma vitória final. Pelo contrário, o empenho de Pavese e da sua humanidade transmitem, como já dito, o *cansaço* sem resultados a justificar o *trabalho*. Por isso, sobretudo, trabalhar *cansa*: cansa a falta de união entre pessoas da mesma pátria, cansa pensar e saber que apenas pelos mortos a guerra acabou³⁰⁰ e cansa, aliás, ser titã fracassado³⁰¹ à procura da compreensão dos homens.

De um lado temos a travessia do inferno e a visão do céu, o vermelho dos cravos em lugar do do sangue, a brancura, a força, a esperança. De outro lado, um inferno que fica sempre, diferente e igual a todos os níveis, quer privados quer públicos, e que não deixa de ser prisão a céu aberto, fracasso, cavalo fatalmente cansado.

³⁰⁰ Lê-se em *La casa in collina*: «Forse lo sanno solamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero». *Prima che il gallo canti*, op. cit., p. 217

³⁰¹ «O Titano fallito | senza rupe e catena, | senza pure l'enorme grandezza | del dolore del mondo | non sconvolgerti più». *Le poesie*, op. cit., p. 232

CONCLUSÃO

*La mia parte pubblica l'ho fatta — ciò che
potevo. Ho lavorato, ho dato poesia agli
uomini, ho condiviso le pene di molti.*

Cesare Pavese

Uma das versões do mito antigo apresenta-nos o cantor trácio no meio dos Argonautas, com a tarefa de cadenciar o trabalho dos remadores e evitar com a sua voz o canto das sereias. No poema *Argonáutica Órfica* eram-lhe ainda atribuídas práticas mágicas que o tornavam sacerdote dos Argonautas, mesmo por ser conhecedor de mistérios. Ora, este papel *sagrado* sobrepõe-se, de facto, ao particular *ofício* dos nossos dois poetas, capazes – apesar das aparências – de serem activos e fundamentais também (ou sobretudo) nas suas ‘funções’ públicas, de forma a demonstrar a existência e a importância da parte activa deles. Caído em si, o cantor acalma os mares ou – quando os mares são tão fortes que não permitem uma leve navegação – tenta proteger os navegantes da doçura dos falsos cantos de uma época. Que seja o fascismo ou o seu oposto, o canto da sereia é sempre o mais fácil e compreensível, banalmente simples para se acreditar nele como numa fé, perigoso e desviante mesmo pela cara que mostra e o rosto que esconde. A absolvição perante a sociedade é possível através do *trabalho*, um cansativo *lavorare* que nunca o abandona. *Dar* poesia, *partilhar* as penas dos outros homens: isto é o que ele pode fazer e que faz, entre os limites das possibilidades, mas sempre com a coragem da palavra, a rapidez animal de expressão, a força da terra, a leveza e a «facilidade» do ar, a (in)coerência do fogo e o «republicano» equilíbrio da água.

Concluindo esta investigação, notamos mais uma vez que o cruzamento de dois poetas é sempre útil e afina o nosso próprio ponto de vista sobre as suas obras. A partir de uma solidão «necessária» Ramos Rosa e Pavese encontraram-se em vários pontos, e muitas foram – ainda que por antítese – as coincidências entre eles ao longo do presente trabalho. Fica um percurso que demonstra a necessidade do diálogo, mesmo porque referido a escritores que sempre valorizaram a troca entre línguas e culturas: e isto caminha paralelo a uma intenção cívica e social, a uma intervenção subtil, a um interesse para a

humanidade que – embora escondido atrás de cortinas literárias – nunca os abandona. O «silêncio dos poetas» é só aparentemente silêncio: é um trabalho quase subterrâneo, invisível, mas leva que consigo a palavra, a linguagem que é a chave para abrir os corações dos homens. Segundo Eduard Schuré a própria origem fenícia do nome *Orfeu* tem etimologia *aur*, luz, e *rophoe*, cura, *o que cura através da luz*: quer seja a luz das origens ou da claridade do sol, uma lua pálida ou um fogo iluminador – o *ofício* de escritor é tornar claras, iluminar as coisas. Mas o que mais aproxima estes dois homens por muitos aspectos tão longínquos, é a capacidade de criar não apenas um mundo, mas uma «linguagem-mundo» que deve esclarecer uma fábula, um paraíso perdido. Desta forma eles são modernos sem pôr de lado a lição dos clássicos: a tentativa de renovação da linguagem, além que exigência, é sobretudo uma missão, considerada como a única via possível para manter moderna e viva a escrita, se bem dentro de uma certa língua e história literária. A pesquisa, que sempre enriquece quem a desenvolve, deu a possibilidade de constatar como a principal diferença entre António Ramos Rosa e Cesare Pavese está numa diferente atitude em lidar com a vida e na capacidade de a exorcizar: e isto reflecte-se, obviamente, nas respectivas obras literárias.

São apenas os rumos de um encontro, mas não parece um desencontro. O que surpreende é sempre a possibilidade de *diálogo*, apesar das línguas e dos passados, das experiências existenciais como das artísticas, das épocas e dos acontecimentos humanos, das formas e das estéticas. O *diálogo* que enriquece os participantes e, implicitamente, ilumina tudo o que está em redor deles: o *diálogo* dividido pela força do tempo mas que tem sempre «um relógio esquecido em qualquer fundo de algibeira».

Lisboa, 27 de Setembro de 2010

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A bibliografia que a seguir se apresenta encontra-se dividida em três secções: a primeira inclui todas as obras de António Ramos Rosa e Cesare Pavese que foram utilizadas para o desenvolvimento do presente trabalho; a segunda é um conjunto de livros de crítica, ensaios, revistas e actas de congressos dedicados aos autores estudados; a última, por fim, reúne obras literárias e de crítica ou teoria literária de outros autores. A bibliografia é organizada para obedecer à habitual ordenação alfabética dos nomes dos autores ou, em segundo lugar, dos títulos das obras.

1. Activa

– Obras de **Cesare Pavese**:

A lua e as fogueiras, tradução de Manuel de Seabra, Lisboa, Bibliotex, 2002

Dialoghi con Leucò, Torino, Einaudi, 1947

Diálogos com Leucó, tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007

Férias de Agosto, tradução de Ana Hatherly, Edições Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2008

Fuoco grande (em colaboração de Bianca Garufi), organização por Mariarosa Masoero, Turim, Einaudi, 2003

Il mestiere di vivere, Turim, Einaudi, 1952

Prima che il gallo canti, Turim, Einaudi, 1949

La letteratura americana e altri saggi, Turim, Einaudi, 1968

Le poesie, Turim, Einaudi, 1998

Lettere 1926-1950 (2 voll.), Turim, Einaudi, 1966

Lotte di giovani e altri racconti (1925-1930), Turim, Einaudi, 1977

O Ofício de Viver, tradução de Alfredo Amorim e organização por Margarida Periquito, Lisboa, Relógio d'Água, 2004

Trabalhar Cansa, tradução e introdução de Carlos Leite, Cotovia, Lisboa, 1997

Tutti i racconti, organização por Mariarosa Masoero e introdução por Marziano Guglielminetti, Turim, Einaudi, 2006

Vita attraverso le lettere, Turim, Einaudi, 1966

– Obras de **António Ramos Rosa**:

- A intacta ferida*, Lisboa, Relógio da Água, 1991
A mão de água e a mão de fogo, Coimbra, 1987
A nuvem sobre a página, Lisboa, Dom Quixote, 1978
A Parede Azul. Estudos sobre poesia e artes plásticas, Lisboa, Caminho, 1991
Acordes, Lisboa, Quetzal Editores, 1989.
Antologia poética, selecção, prefácio e bibliografia de Ana Paula Coutinho Mendes, Lisboa, Dom Quixote, 2001
As marcas no deserto, Porto, Vega, 1980
Ciclo do Cavalo, Porto, Limiar, 1975
Círculo aberto, Lisboa, Caminho, 1979
Deambulações oblíquas, Lisboa, Quetzal Editores, 2001
Delta seguido de *Pela primeira vez*, Lisboa, Quetzal, 1996
Facilidade do Ar, Lisboa, Caminho, 1990
Génese seguido de *Constelações*, Lisboa, Roma Editora, 2007
Gravitações, Lisboa, Litexa, 1983
Horizonte imediato, Lisboa, Dom Quixote, 1974
Mediadoras, Lisboa, Ulmeiro, 1985
Não posso adiar o coração, Lisboa, Platano Editora, 1974
No calcanhar do vento, Coimbra, Centelha, 1987
O centro inteiro (com Agrippina Costa Marques e António Magalhães), Lisboa, Cadernos Solares, 1993
O Grito Claro, Faro, Colecção «A Palavra» (nº1), 1958
O incêndio dos aspectos, Lisboa, Na Regra do Jogo, 1980
O que não pode ser dito, Évora, Casa do Sul, [s.d]
O sol é todo o espaço, Lisboa, Editorial Escritor, 2002
Oasis branco, Lisboa, Átrio, 1991
Obra poética, Coimbra, Fora do Texto, 1989
Os Volúveis Diademas, prefácio de Paula Cristina Costa, Porto, Editora Ausência, 2002
Poesia Liberdade Livre, Lisboa, Ulmeiro e Universidade, 1986
Polén-Silêncio, Porto, Limiar, 1992
Quando o inexorável, Porto, Limiar, 1983
Três lições materiais, Lisboa, Kairos, 1989
Versões/Inversões, Santarém, Edições O Mirante, 1997

Voz consonante. Traduções de poesia, organização por Ana Paula Coutinho Mendes, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2006

2.Passiva

AA.VV., *Árvore-Folhas de poesia*, vol. I-II, Faro, 1958

AA.VV., *Cesare Pavese: atti del Convegno internazionale di studi* (Turim, 24-27 Outubro de 2001) organização por Margherita Campanello, Florença, Olshki, 2001

AA.VV., *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, Brescia, Morcelliana, 2007

AA.VV., *Relâmpago*, nº5 (dedicado a António Ramos Rosa), Lisboa, Relógio d'Água - Fundação Luís Miguel Nava, 1999

AA.VV., *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, I Quaderni del CE.PA.M., 2001

AA.VV., *Sigma – Rivista Trimestrale di letteratura* (nº 3-4, dedicado a Cesare Pavese), Turim, Libreria Stampatori, 1974

AA.VV., *Cesare Pavese. Tra «destino» e «speranza». Nuova Rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, I Quaderni del CE.PA.M

AA.VV., *Cesare Pavese: il mito, la donna, le due Americhe*, Santo Stefano Belbo, I Quaderni del CE.PA.M., 2003

ALZIATOR, Francesco, *Cesare Pavese e l'etnologia*, in *Lares*, nº 3-4, 1966.

CENTENO, Yvette K., «Ciclo do Cavalo» de António Ramos Rosa: uma leitura, in *Revista Colóquio/Letras*, nº 35, Janeiro de 1977, pp. 41-46.

COSTA, Paula Cristina, *António Ramos Rosa. Um poeta in Fabula*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2005

COUTINHO MENDES, Ana Paula, *Mediação Crítica e Criação Literária em António Ramos Rosa*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2001

CRUZ, Gastão, *A poesia portuguesa hoje*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999

FERREIRA, Vergílio, *Espaço do invisível. Ensaios* (Vol. I), Venda Nova, Bertrand Editora, [s.d]

GUIMARÃES, Fernando, *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989

HEILMANN, Luigi, «Silere / tacere. Nota lessicale», *Quaderni dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna*, 1955-56, pp. 5-16

JÚDICE, Nuno, *A Viagem das palavras*, Lisboa, Edições Colibrí-IELT

LAJOLO, Davide, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milão, Il Saggiatore, 1960

- LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio da Água, 1973
- MONDO, Lorenzo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milão, BUR, 2006
- PAUTASSO, Sergio, *Cesare Pavese oltre il mito*, Génova, Marinetti, 2000
- PRADO COELHO, Eduardo, *A letra litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979
- RUBIM, Gustavo, *Arte de sublinhar. Ensaios*, Lisboa, Angelus Novus, 2003
- RUI DE SOUSA, João, *António Ramos Rosa ou o diálogo com o universo*, Leiria, Editorial Diferença, 1998
- TAVANI, Giuseppe, *Poesia e Ritmo*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1983
- VACCANEO, Franco, *Cesare Pavese. La vita, i libri, le carte, i luoghi: una biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 2002

3. Geral

- AA.VV. *La retorica del silenzio. Atti del Convegno internazionale*, Lecce, Edizioni Milella, 24-27 ottobre 1991
- ALEIXANDRE, Vicente, *Poemas paradisiacos*, Madrid, Catedra – Letras Hispánicas, 1998
- ALMADA-NEGREIROS, José de, *A Invenção do Dia Claro* (ed. fac-similada), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005
- BLOCH, Marc, *Apologia della storia o Il mestiere di storico (Apologie pour l'histoire ou métier d'historien)*, Turim, Einaudi, 1969
- BORGES, Jorge Luis, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane (This Craft of Verse)*, organização por Calin Andrei Mihailescu; tradução italiana de Vittoria Martinetto e Angelo Morino, Milão, Mondadori, 2001
- CALVINO, Italo, *Perché leggere i classici*, Milão, Mondadori, 2002
- CALVINO, Italo, *Seis propostas para o novo milénio. Lições americanas*, Lisboa, Teorema, 1993
- DIDEROT, Denis, *Interpretazione della natura – Princípi filosofici sulla materia e il movimento (De l'interprétation de la nature)*, organização por Gianfranco Cantelli, Milão, SE, 1990
- ELIADE, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno (Le mythe de l'éternel retour)*, Roma, Edizioni Borla, 1966
- ELIADE, Mircea, *Il sacro e il profano (Le Sacré et le profane)*, Turim, Bollati Boringhieri, 1973
- ÉLUARD, Paul, *Poesie*, organização por Silvano Del Missier, Roma, Newton Compton, 1974
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesie*, organização por Luca Crescenzi, Milão, BUR, 2001

LEOPARDI, Giacomo, *Cantos*, tradução de Albano Martins e introdução de João Bigotte Chorão, Lisboa, Edições Vega, [s.d.]

MATOS FRIAS, Joana, *A poética essencialista de Murillo Mendes*, in Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas», XVII, Porto, 2000, pp. 287-305

MAURON, Charles, *Dalle metafore ossessive al mito personale (Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel)*, Milão, Il Saggiatore, 1966

MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, Lisboa, Europa-América, 1970

MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, tradução de Cesare Pavese, Milão, Adelphi, 1996

QUINTAIS, Luís, *Mais espesso que a água*, Lisboa, Cotovia, 2008

RILKE, Rainer Maria, *Os sonetos a Orfeu*, organização por Vasco Graça Moura, Lisboa, Quetzal Editores, 1994

WHITMAN, Walt, *Folhas de Erva*, tradução de José Agostinho Baptista, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003

ANEXOS

Agosto ou Turim
(memória de Cesare Pavese)

*Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgherà dal fondo
come un frutto tra i rami.*

Caminhar em Agosto ou em Turim.
As sucessivas revelações das coisas
acontecem como quem diz um segredo

ou se despede.
Nada começa antes do dia seguinte,
tudo é revisitação, tudo é agonia lembrada

ou então, homem só, diante da inútil poesia
reclama a experiência,
a singular incerteza de tempo e lugar,

a discreta luz do intransigente Verão,
fim de tarde, rua única.
Tempo e lugar são variáveis da mente

no écran virtual. Projecto-as no espelho
do ainda escuro
e regresso
às amarelecidas páginas deste livro,
tão pretérito e queimado
por dentro, livro que o sonha, a ele, Cesare,

adormecido no seu ofício de mortal apaixonado.³⁰²

³⁰² QUINTAIS, Luís, *Mais espesso que a água*, Lisboa, Cotovia, 2008, pp. 86-87

Retrato de um amigo³⁰³

A cidade que o nosso amigo amava continua a mesma: houve algumas mudanças, mas pequenas coisas: há mais uns tróleis, e fizeram novas passagens subterrâneas. Não há novos animatógrafos. Os antigos ainda existem, com os nomes de sempre: nomes que despertam em nós, ao repeti-los, a juventude e a infância. Nós, agora, moramos noutro lado, numa cidade muito diferente, e maior: e se nos encontramos e falamos na nossa cidade, falamos dela sem mágoa por a termos deixado, e dizemos que já não poderíamos lá viver. Mas quando lá voltamos, basta-nos atravessar o átrio da estação, e passear através do nevoeiro das avenidas, para nos sentirmos em casa; e a tristeza que a cidade nos inspira cada vez que regressamos está mesmo em sentirmo-nos em casa e, ao mesmo tempo, sentir que nós, em nossa casa, já não temos razões para estar. Porque aqui, na nossa casa, na nossa cidade, na cidade onde passámos a juventude, já só restam poucas coisas vivas, e somos recebidos por uma multidão de memórias e sombras.

A nossa cidade é, aliás, melancólica por natureza. Nas manhãs de Inverno, tem um singular cheiro a estação e a fuligem, espalhado por todas as ruas e alamedas; se chegarmos de manhã, encontramos-la cinzenta de neblina, e envolta naquele seu cheiro particular. Passa, por vezes, através do nevoeiro, um sol fraco, que tinge de cor-de-rosa e lilás os montões de neve e os ramos despidos das plantas; a neve, nas ruas e nas alamedas, foi retirada e reunida em pequenos acervos, mas os jardins públicos estão ainda enterrados sob uma densa colcha intacta e fofa, com um centímetro de altura em cima dos bancos abandonados e nas orlas das fontes; o relógio do picadeiro está parado há tempo imemorável nas onze menos um quarto. Na outra margem do rio ergue-se a colina, também branca com a neve, mas manchada em alguns pontos por moitas avermelhadas: e em cima do outeiro torreja uma construção circular cor-de-laranja, que em tempos foi a Opera Nazionale Balilla³⁰⁴.

³⁰³ Tradução: *Andrea Ragusa*; revisão: *Ana Cardoso* - Texto publicado em *Radiocorriere*, Roma, 1957, e depois em Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, Turim, Einaudi, 1962.

³⁰⁴ Também conhecida como ONB. Foi uma instituição fascista pseudo-escolar e pseudo-militar, fundada em 1926: tinha uma sede nas principais cidades e a sua função era parecida à da Mocidade Portuguesa. As crianças da organização, que tinham entre os nove e os treze anos, eram chamadas de *Balilla*.

Se estiver sol, e a abóbada de vidro do Salão Automóvel³⁰⁵ resplandecer, e o rio correr com um brilho verde sob as grandes pontes de pedra – a cidade pode até parecer, por um instante, risonha e hospitaleira: mas é uma impressão fugidia. A natureza essencial da cidade é a melancolia: o rio, perdendo-se ao longe, evapora-se num horizonte de brumas arroxeadas, que lembram o pôr-do-sol ainda que seja meio dia; e em todos os lados respira-se aquele cheiro sombrio e laborioso de fuligem, e ouve-se um apito de comboios.

A nossa cidade é parecida, reparamos nisso agora, com o amigo que perdemos e que tanto a amava; é, como ele era, laboriosa, encrespada na sua operosidade obstinada e febril; e é, ao mesmo tempo, preguiçosa e disposta a ociar e a sonhar. Na cidade parecida com ele sentimos reviver o nosso amigo em todo lado; em cada canto ou viragem parece que possa aparecer de repente a sua figura alta de gamarra, o rosto escondido na gola do blusão, o chapéu baixo até os olhos. O amigo media a cidade com o seu passo comprido, obstinado e solitário; enfiava-se nos cafés mais isolados e cheios de fumo, libertava-se rapidamente do casaco e do chapéu, mas mantinha enrolado ao pescoço o seu feio cachecol claro; retorcia com os longos dedos as madeixas dos cabelos castanhos, e depois despenteava-se de repente com um gesto fulmíneo. Enchia páginas e páginas com a sua caligrafia larga e rápida, e depois apagava com súbita fúria; e celebrava, nos seus versos, a cidade:

Este é o dia em que sobem as brumas do rio
Na linda cidade, no meio de prados e colinas,
E esfumam-na como uma lembrança...

Os seus versos ecoam nos nossos ouvidos, quando voltamos à cidade ou se pensamos nela; e nem sequer sabemos se são bons versos, pois fazem tanto parte de nós, reflectem tanto a imagem da nossa juventude, dos dias já longínquos em que os ouvimos pela primeira vez através da viva voz do nosso amigo: e descobrimos então, com profunda admiração, que também com a nossa cinzenta, pesada e despoética cidade se podia fazer poesia.

O nosso amigo vivia na cidade como um adolescente: e assim viveu até ao fim. Os seus dias eram, como os dos adolescentes, muito compridos e cheios de tempo: sabia encontrar espaço para estudar e escrever, para ganhar a vida e ociar nas

³⁰⁵ O Salão Automóvel existe em Turim desde as primeiras décadas do século XX. No início era simplesmente um ponto de encontro para apreciadores de automóveis, mas depois da guerra tem uma sede-museu na margem do rio Po, na qual estão conservados inúmeros modelos de carros. O edifício é obra do arquitecto Amedeo Albertini.

ruas que amava: e nós, que nos debatíamos entre preguiça e operosidade, perdíamos horas na hesitação entre decidir se éramos preguiçosos ou operosos. Não quis, durante muitos anos, submeter-se a um horário de escritório, aceitar uma profissão definida; mas quando concordou em sentar-se a uma mesa de escritório, tornou-se num empregado metuculoso e num trabalhador incansável: conservava no entanto uma ampla margem de ócio, tomava depressa as refeições, comia pouco e nunca dormia.

Era, por vezes, muito triste: mas pensámos, durante muito tempo, que ele podia curar-se daquela tristeza, logo que decidisse tornar-se adulto: porque nos parecia, a sua, uma tristeza como a de um rapaz, a melancolia voluptuosa e distraída do rapaz que ainda não tocou a terra e se move no mundo árido e solitário dos sonhos. Por vezes, à noite, vinha ter connosco; sentava-se pálido, com o seu cachecol ao pescoço, retorcendo os cabelos ou amarrotando uma folha de papel; não dizia, durante toda a noite, uma única palavra; não respondia a nenhuma das nossas perguntas. Por fim, bruscamente, agarrava o casaco e ia-se embora. Humilhados, perguntávamo-nos se a nossa companhia o desiludia, se tinha tentado serenar-se ao pé de nós e não tinha conseguido; ou se pelo contrário ele, simplesmente, se tinha proposto passar um serão em silêncio sob um candeeiro que não fosse o seu.

Conversar com ele, de resto, nunca era fácil, nem sequer quando se mostrava alegre: mas um encontro com ele podia ser, ainda que feito de poucas palavras, tónico e estimulante como nenhum outro. Tornávamo-nos, na sua companhia, muito mais inteligentes; sentíamos-nos estimulados a transferir para as nossas palavras o que tínhamos de melhor e de mais sério; deixávamos os lugares comuns, os pensamentos imprecisos, as incoerências.

Sentíamos-nos, muitas vezes, humilhados ao seu lado: porque não conseguíamos ser, como ele, sóbrios, nem modestos e desinteressados. Tratava-nos – a nós, os amigos – com maneiras ásperas, e não perdoava nenhum dos nossos defeitos; mas se estávamos doentes ou a sofrer, subitamente mostrava-se disponível como uma mãe. Por princípio, recusava conhecer pessoas novas; mas podia acontecer que, de repente, para com uma pessoa nunca vista antes, uma pessoa até vagamente desprezível, ele se mostrasse expansivo e afável, disponível para marcar encontros e projectos. Se por acaso alguém lhe observava que aquela pessoa era, em muitos aspectos, antipática ou desprezível, ele dizia que já o sabia muito bem, porque gostava sempre de saber tudo, e nunca nos dava a satisfação de contar-lhe algo de novo; mas porque razão tratasse com tanta familiaridade aquela pessoa e, ao contrário, recusasse a sua cordialidade a pessoas que mais a mereciam, não o explicava nem conseguimos sabê-lo. Por vezes a sua curiosidade despertava com uma

pessoa que ele pensava pertencer a um mundo elegante, e então começava a frequentá-la; talvez pensasse em utilizá-la para os seus romances; mas ao julgar o requinte social ou de costumes, enganava-se, e trocava por cristal o que era fundo de garrafa; nisso era, mas nisso apenas, muito ingênuo. Enganava-se acerca do requinte de costumes; mas em relação ao requinte de espírito ou de cultura, não se deixava enganar.

Tinha uma maneira avarenta e cauta de apertar a mão para cumprimentar, poucos dedos concedidos e logo recolhidos; tinha uma maneira parca e fugidia de tirar o tabaco do bolso para encher o cachimbo; e tinha uma maneira áspera e repentina de nos oferecer dinheiro, se sabia que estávamos a precisar, mas era uma maneira tão áspera e repentina que ficávamos pasmados; era, dizia ele, avaro do dinheiro que possuía, e sofria ao separar-se dele; mas logo que se separava, já não lhe interessava. Se estávamos longe, não escrevia, nem respondia às nossas cartas, ou respondia com poucas frases resolutas e geladas: porque, dizia, não sabia amar os amigos quando estavam longe, não queria sequer sofrer com a ausência deles, e então logo os reduzia a cinza no seu pensamento.

Nunca teve uma mulher, nem filhos, nem uma casa sua. Morava com uma irmã casada que o amava muito; mas em família utilizava as suas habituais maneiras ásperas e portava-se como um rapaz ou um forasteiro. De vez em quando vinha às nossas casas, e perscrutava com cara encrespada e indulgente os filhos que iam nascendo, as famílias que construíamos: ele também pensava em criar uma família, mas pensava nisso duma forma que se ia tornando, ao longo dos anos, cada vez mais complicada e tortuosa; tão tortuosa que não poderia chegar a uma conclusão simples. Tinha criado, ao longo dos anos, um sistema de pensamentos e princípios enredado e inexorável ao ponto de lhe impedir a actuação da realidade mais simples: e cada vez que aquela realidade se tornava mais proibida e impossível, tornava-se mais profundo nele o desejo de alcançá-la, enredando-se e ramificando como uma vegetação tortuosa e sufocante. Estava, por vezes, muito triste e, mesmo que nós quiséssemos ajudá-lo, nunca permitiu uma palavra carinhosa ou um gesto de consolação: e aconteceu que nós, imitando as suas maneiras, recusássemos a sua compaixão na hora do nosso desânimo. Não foi, para nós, um mestre, mesmo que nos tenha ensinado muito: porque reparávamos bem nas absurdas e tortuosas complicações de pensamento em que aprisionava a sua alma simples; e nós também queríamos ensinar-lhe alguma coisa, ensiná-lo a viver duma maneira mais simples e respirável: mas nunca conseguimos ensinar-lhe nada, porque quando tentávamos expor as nossas razões, levantava a mão e dizia que já sabia tudo.

Tinha, nos últimos anos, um rosto sulcado e escavado, devastado por pensamentos atormentados: mas manteve até ao fim, na figura, a amabilidade de um adolescente. Tornou-se, nos últimos anos, um escritor famoso; mas isto não mudou de maneira nenhuma os seus hábitos esquivos, a sua atitude modesta, nem a humildade, conscienciosa e escrupulosa, do seu trabalho do dia-a-dia. Quando lhe perguntávamos se estava a gostar de ser famoso, respondia, com um sorriso soberbo e malicioso, que já o esperava: tinha, por vezes, um sorriso astuto e soberbo, pueril e malévolos, que brilhava e logo desaparecia. Mas o facto de já o esperar, significava que a o alcançado já não lhe dava nenhum contentamento: porque não era capaz de gozar as coisas e amá-las, logo que as possuía. Dizia conhecer tão profundamente a sua arte, que esta já não lhe oferecia segredos: e como não lhe oferecia mais segredos, já não lhe interessava. Nós mesmos, os seus amigos – dizia-nos – já não tínhamos segredos para ele e aborrecíamos-lo infinitamente; e nós, mortificados por tê-lo entediado, não conseguíamos dizer-lhe que reparávamos bem onde se enganava: em não querer vergar-se e amar o curso diário da existência, que avança uniforme, e aparentemente sem segredos. Restava-lhe ainda conquistar a realidade quotidiana; mas esta era proibida e inalcançável para ele que tinha, ao mesmo tempo, sede e desgosto dela: e podia olhar para ela só de distâncias ilimitadas.

Morreu no Verão. A nossa cidade, durante o Verão, está deserta e parece muito grande, clara e sonora como uma praça; o céu está limpo mas não luminoso, de uma palidez láctea; o rio corre plano como uma estrada, sem exalar humidade nem frescura. Nas alamedas levantam-se baforadas de pó; passam enormes carros carregados de areia vindos do rio; o asfalto da avenida está cheio de pedrinhas a arder no alcatrão. Fora, ao ar livre, sob os grandes guarda-sóis, as mesas dos cafés estão abandonadas e ardentes.

Nenhum de nós cá estava. Escolheu, para morrer, um dia qualquer daquele Agosto tórrido; escolheu o quarto de um hotel perto da estação: queria morrer, na cidade que era sua, como um forasteiro. Ele tinha imaginado a sua morte num antigo poema, de muitos anos antes:

Não será preciso deixar a cama.
Só a madrugada entrará no quarto vazio.
Bastará a janela para vestir cada coisa
de uma claridade calma, quase uma luz.
Pousará uma sombra descarnada no rosto supino.
As memórias serão grumos de sombra
alisadas como velha brasa
Na lareira. A memória será a chama

Que ontem ainda mordida nos olhos apagados.

Fomos, algum tempo depois da sua morte, à colina. Havia tabernas no caminho, com parreirais de uva avermelhada, jogos do malhão, pilhas de bicicletas; havia fazendas cheias de espigas de milho e erva ceifada a secar em cima dos sacos: a paisagem, à margem da cidade e no limiar do Outono, que ele amava. Observámos a noite de Setembro subir, nas margens ervosas e nos campos arados. Éramos todos muito amigos, e conhecíamos-nos há muitos anos; pessoas que sempre tinham trabalhado e pensado juntas. E, como acontece entre pessoas que se amam e que são atingidas por uma desgraça, tentávamos agora amarmo-nos ainda mais e apoiarmo-nos e protegemo-nos porque sentíamos que ele, de uma forma misteriosa, sempre nos tinha apoiado e protegido. Ele estava, mais do que nunca, presente naquela encosta da colina.

Cada olhar que regressa, conserva um sabor
De erva e de coisas impregnadas de sol e noite
na praia. Conserva um sopro de mar.
Como um mar nocturno é esta sombra vaga
de ânsias e antigos calafrios, que o céu abrange
e cada noite regressa. As vozes mortas
assemelham-se ao quebrar-se daquele mar.